Ottmar Ette

LITERATURA EN MOVIMIENTO

Consejo Superior de Investigaciones Científicas

OTTMAR ETTE

LITERATURA EN MOVIMIENTO

ESPACIO Y DINÁMICA DE UNA ESCRITURA TRANSGRESORA DE FRONTERAS EN EUROPA Y AMÉRICA

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
MADRID, 2008

Reservados todos los derechos por la legislación en materia de Propiedad Intelectual. Ni la totalidad ni parte de este libro, incluido el diseño de la cubierta, puede reproducirse, almacenarse o transmitirse en manera alguna por medio ya sea electrónico, químico, óptico, informático, de grabación o de fotocopia, sin permiso previo por escrito de la editorial.

Las noticias, asertos y opiniones contenidos en esta obra son de la exclusiva responsabilidad del autor o autores. La editorial, por su parte, sólo se hace responsable del interés científico de sus publicaciones.

Catálogo general de publicaciones oficiales
http://www.060.es

© CSIC
© Ottmar Ette
Traducción de Rosa María S. de Maihold

NIPO: 653-08-108-9
ISBN: 978-84-00-08751-7
Depósito Legal: 58.337-2008
Preimpresión, impresión y encuadernación:
Sociedad Anónima de Fotocomposición
Talisio, 9. 28027 Madrid
Impreso en España. *Printed in Spain*

ÍNDICE

Demarcación del camino. 13

UNO · RECORRIDO
Cartografía de un mundo en movimiento. 23

Aproximación al movimiento · Dimensiones del relato de viajes · Literatura y viajes · La literatura de viajes como literatura *fricional* · Los lugares del relato de viajes: la despedida, la culminación, la llegada, el retorno · Lugar literario de viaje y movimiento hermenéutico: el círculo, el vaivén, la línea, la estrella, el salto · ¿Un relato de viajes sin viaje?

DOS · TRAVESÍA
De la aparición de América a la desaparición de Europa. 69

América en la ruta de vuelo de los pájaros · Descubrimiento y conquista, círculo y línea · Experiencia de los límites y experiencia límite · América como espacio dividido · Textos fronterizos móviles · Espacios (y sueños) americanos y los paisajes de la teoría · Aceleración y desaparición de Europa

TRES · PASAJE
Ojo, oído y lugar del escribir. 93

Ojo y oído · Lugar del escribir y espejo ustorio · *Autor*ización y (t)ex(to)pansión · El ojo y lugar de la escritura duplicado · *Bestseller* y *longseller*, imagen y texto · Mirando al lector · Iconotextualidad y escenificación del escritorio · Un escritorio en la selva · Una mesa de trabajo en Berlín

CUATRO · PASAJE
Escribir en la modernidad. 143

«Sólo soy feliz cuando emprendo algo nuevo» · «Fue la primera vez que vi el mar» · «Tratar de abarcar los diversos elementos de un vasto paisaje» · «La imagen uniforme, desoladora del género desavenido» · «Encoge la estepa y el espíritu del viandante» · *Humboldtian writing*

CINCO • TRAVESÍA

Del espacio narrativo moderno al Orbis Tertius 167

Narración a cambio de amor • El escultor y su modelo • Balzac y su modelo • El modelo narrativo moderno • Los lectores de Balzac • Un lector de Balzac • El encuadramiento de la lectura • Entre ficción y dicción • Ficciones de la lectura • Enciclopedia, casualidad y lectura • En el mundo de Tlön • La diseminación de lo fantástico en lo real • El efecto de realidad • La ficción total de una literatura de la modernidad

SEIS • PASAJE

Proteo en Uruguay 197

Cinematógrafo y espejo de la eternidad • Prédica y ejemplo • Un libro en perpetuo devenir • Fragmentos de un discurso del alma • Lecturas continuas y discontinuas • Texto-móvil y autobiografía espiritual

SIETE • PASAJE

Ifigenia en México 229

Búsqueda de identidad y espacio cultural • Nuevos horizontes culturales • El modelo de la Antigüedad y su digresión • Ifigenia, cruel • La expansión europea y el espacio americano • La vanguardia latinoamericana y la sordera europea

OCHO • TRAVESÍA

Vanguardia, posvanguardia y posmodernidad 257

Todo inventado • Escritura cubista después del cubismo • La ruptura con la ruptura de tradiciones • Una pintura global • La vacunación (de la) vanguardia • Un poco de vanguardia • La retaguardia de la vanguardia • Lugares de la lectura • La posvanguardia posvanguardista • ¿Posvanguardia o posmodernidad? • Posvanguardia al estilo posmoderno • Imágenes de la vanguardia, de la posvanguardia y de la posmodernidad • ¿Después de la posmodernidad – antes de la vanguardia?

NUEVE • PASAJE

El mundo en la cabeza 289

De imágenes e imágenes persistentes • Acercamiento a la ciudad • La ciudad como espacio interior – el espacio interior como ciudad • Lucha de las imágenes • Imágenes e imágenes persistentes de la ciudad • La ciudad subterránea • Imágenes persistentes después de la Shoa

DIEZ • PASAJE
En el columpio 315

Pfeiffer con tres efes y los linderos de la juventud • El barón en los árboles y los linderos del juego • La joven, las hojas y los límites de la revelación • Los linderos del amor en el libro de la juventud

ONCE • PASAJE COMO TRAVESÍA
Atravesando los manglares 331

El laboratorio de la humanidad • La lógica del ni-ni *(ninismo)* y el tiempo de las «-dades» • El laboratorio de Maryse Condé • Estructura novelesca y estructura espacial • Estructuración y movimiento • Movimiento hermenéutico e identidad transitoria • Identidad transcultural y figuración transitoria • El mangle como árbol • El mangle como raíz • El mangle como rizoma • El árbol como mangle • Dos lógicas y los paisajes de la teoría

DOCE • RETORNO
De la manera en que el Nuevo Mundo apareció en el Viejo como nuevo y de la manera en que se volvió viejo en el Nuevo Mundo 385

¿Al final del movimiento? • Movimiento y muerte, el movimiento como muerte • Cartas desde el fin del mundo • Cada descripción de persona sería un relato de viajes • Europa como movimiento

Bibliografía mínima 403

Índice onomástico 405

Demarcación del camino

La experiencia de vivir en una poshistoria, una *Posthistoire,* parece repetirse con cierta regularidad en la época moderna europea. La encontramos en diversas expresiones hacia finales del siglo XVIII por ejemplo en Georg Forster,[1] a mediados del siglo XIX entre otras en Jules Michelet[2] o en el reciente pasado presente.[3] La experiencia de tiempos poshistóricos está vinculada de manera especial al desarrollo del pensamiento histórico en sí. Una serie de indicios nos dan a entender que hemos superado la sensación tan generalizada en Norteamérica y en Europa, así como en otros lugares, de vivir en una poshistoria. Con ello a su vez comienza a convertirse en historia un período temporal de la segunda mitad del siglo XX que había sido caracterizado como la posmodernidad y con frecuencia interpretado como una época individual; pero que probablemente se sitúa en un espacio común de la modernidad y de la posmodernidad.[4]

Ante el trasfondo de esta nueva situación y en espera de una nueva caracterización de los objetivos culturales, que tienen que ir marcados por un conglomerado espacial fundamentalmente modificado tanto desde el punto de vista territorial como no territorial, está escrito el presente libro —porque es una primera caracterización de un espacio lúdico puesto nuevamente en movimiento—. Abarca por lo tanto, en el sentido cronológico, el tiempo y espacio de la modernidad y la posmodernidad entre la segunda mitad del siglo XVIII y las postrimerías del siglo XX. A su vez, le dirige a la literatura la pregunta acerca del desarrollo de concepciones espaciales, que —con frecuencia también en diálogo con los otros medios, en especial los de las artes visuales— han sido significativas para el último cuarto del segundo milenio y resaltan en el doble sentido, tanto de una estética como de una «espacialidad» de la época moderna. El punto de partida para una literatura en movimiento y transgresora de fronteras será la literatura de viajes, desde la cual se deberá abrir el

---

[1] Véase Wolf Lepenies, *Das Ende der Naturgeschichte. Wandel kultureller Selbstverständlichkeiten in den Wissenschaften des 18. und 19. Jahrhunderts,* München: Hanser, 1976, p. 118.

[2] Cfr. el ensayo de Roland Barthes, publicado por primera vez en abril de 1951, «Michelet, l'Histoire et la Morte», en (id.), *Œuvres complètes.* Edición realizada y presentada por Eric Marty, tres tomos, Paris: Seuil, 1993-1995, aquí tomo I, p. 94.

[3] Véase Hans-Ulrich Gumbrecht, «Posthistoire Now», en Hans-Ulrich Gumbrecht y Ursula Link-Heer (eds.), *Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachhistorie,* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985, pp. 34-50.

[4] Cfr. Ottmar Ette, *Roland Barthes. Eine intellektuelle Biographie,* Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1998, pp. 487-489.

panorama hacia otros espacios, otras dimensiones y otros modelos o patrones de movimiento, que acuñarán las literaturas del siglo XXI. Y éstas serán, para ello no se requiere ningún don profético, en su mayoría una *literatura sin residencia fija.*

Al preguntarme mi hija de diez años por el título de este libro y al oír que se trataba de una «literatura en movimiento», quedó, a la vez, decepcionada y sorprendida. Una literatura no podía estar en movimiento, porque las letras permanecían en su lugar y no se movían —a diferencia de las imágenes en la película, en la televisión o en Internet—. Después de un silencio, sin embargo, agregó que por momentos sí había creído en la posibilidad de que las letras podían cambiar de lugar durante la noche y ya no encontrarse en su a la mañana siguiente. Me preguntó si eso era lo que yo consideraba *en movimiento.* Con lo anterior circunscribió una idea, que ya había inquietado y a su vez fascinado en su infancia a Jorge Luis Borges —y con ello a una figura que, como pocas, se encuentra en la encrucijada entre la modernidad y la posmodernidad—. De hecho, los libros pueden cambiar durante la noche. Los textos «de pronto» se leen de una manera totalmente diferente, los lectores se frotan sorprendidos los ojos, porque creían conocer tan bien a sus autores. No nos ayuda quedarnos parados: los textos también se mueven sin nosotros y nos dejan tras de sí.

Pero esto es sólo *una* parte del movimiento que tomaremos en cuenta. ¿Qué significa, si no se encontraran solamente en movimiento las letras (y algunos textos), sino la literatura en su totalidad o si la contempláse mos desde otra perspectiva? ¿Si se moviese —tal y como reflexionó Umberto Eco con motivo de las obras de arte móviles de Calder— como un móvil, como un *perpetuum mobile,* por medio del cual los observadores, que a su vez se encuentran en movimiento, puedan formar siempre nuevas configuraciones?[5] ¿Sería entonces aún posible abarcar la dinámica de un espacio de tal complejidad y diferenciar, como en una coreografía que nosotros mismos contemplamos y a su vez acompañamos o bailamos, los diversos patrones o modelos de movimiento, las figuras fundamentales del movimiento? Estas preguntas, que me han fascinado desde hace tanto tiempo, las trato de escudriñar en el presente volumen en su sentido literal —no para abarcar una totalidad, sino para representar figuras fundamentales de movimiento de la literatura e introducir nuevas perspectivas de análisis—. Cuando nos asomamos por la ventanilla del tren en un día cualquiera, habrá un momento en que no sabremos decir si el que arranca es nuestro tren, el otro o si son ambos los que se ponen en movimiento. Estos instantes breves, y en doble sentido transitorios, que con ayuda de la alarmada activación de una especie de autoconfirmación del propio punto de vista podemos descartar rápidamente al buscar un objeto fijo; este tipo de instantes también nos los proporciona la literatura, y éstos serán más largos y más intensos.

No solamente los lugares, de los que se relata, sino también los lugares desde donde se escribe y en los que se lee se encuentran en movimiento autónomo y, a su vez, recíproco. Muy pocas veces nos damos cuenta —y la estética de la recepción hasta ahora no ha realizado ningún aporte— que también nosotros como lectores

[5] Véase Umberto Eco, *Opera aperta,* Milano: Bompiani, 1976, p. 157.

nos encontramos en constante movimiento. Eso no corresponde únicamente al hecho de que nuestras lecturas se realicen en los más diversos contextos con otras lecturas (de textos, signos, experiencias de lo cotidiano, etc.), sino que también se debe al fenómeno —y poco se piensa en sus consecuencias—, de que raras veces leemos un libro de mayor extensión en uno y el mismo lugar. Claro, todavía los hay, los lugares tradicionales de la lectura, entre los cuales el más inmóvil es la cama hogareña, la lectura del libro de cabecera, que sirve además de paso ideal al mundo de los sueños. Nos llevamos el libro en el camino al trabajo, lo leemos en los viajes o lo terminamos después de haber retornado a casa. La lectura de viaje contiene una dinámica espacio-temporal no menor que aquella que resulta cuando comenzamos a leer un libro y terminamos su lectura meses después. ¿No influirán estos movimientos en nuestra percepción, en la forma de leer el libro? ¿Sería igual la apropiación del texto si hubiésemos leído el volumen única y exclusivamente en el mundo cerrado de una biblioteca? ¿Será el mismo *mundo como voluntad y como imaginación* el que percibimos al leer en la cama o en el tren?

La motivación y la concepción de este libro remiten en cierto sentido al planteamiento de un problema, planteado hace muchos años, acerca del espacio literario.[6] Allí se mostraba la velocidad con la cual cambiaban las coordenadas que construían los textos literarios hacia otros textos de otros autores, otras culturas u otros continentes. Lo anterior es válido tanto para textos individuales como para grupos de textos; incluso si corresponde —para dar un ejemplo geocultural— a una asimetría en las relaciones literarias entre Europa y América Latina que se transforma a lo largo de la historia. Era sugerente completar y dinamizar la sincronía de la investigación de los espacios «estáticos» de un momento específico por medio de una diacronía. ¿Qué consecuencias tendrá este resultado para el análisis de aquellos textos concretos que ocupan el primer plano de los siguientes «pasajes»?

Los espacios políticos, culturales, económicos, sociales y también los literarios que nos circundan, desde la segunda mitad del siglo XVIII, se han modificado de una manera cada vez más veloz. Las literaturas reaccionaron ante este hecho, los estudiosos de la literatura empero no se preocuparon por esta problemática —ni siquiera en el ámbito de la literatura de viajes, que parece idónea para este tipo de investigaciones—. El presente volumen intenta encontrar una serie de respuestas a esta problemática y mostrar de qué manera se puede analizar en diversos planos la dinámica de espacios y relaciones espaciales tanto a partir de textos concretos como en el contexto de desarrollos temporales más amplios. Los «pasajes» y «travesías» se dedicarán a estos movimientos desde puntos de vista siempre diferentes, mas nunca estáticos.

Los nuevos *mappings*, la nueva cartografía de lo cultural, que acuñó, bajo el signo de la posmodernidad, por lo menos el último tercio del siglo pasado, comienzan a perder su capacidad de representación y su eficacia. Los nuevos movimientos,

[6] Mi primera publicación dedicada a este cuestionamiento fue «"Cierto indio que sabe francés": Intertextualität und literarischer Raum in José Martís "Amistad funesta"», en *Iberoamericana* (Frankfurt am Main), IX, 25-26 (1985), pp. 42-52.

que sin lugar a duda habían sido anunciados por las discusiones en las proyecciones de los debates de la posmodernidad, se están apoderando del espacio y demandando nuevas formas de pensamiento y perspectivas para su análisis. Esto corresponde especialmente, me parece, a las concepciones y a los conceptos que se dedican a las espacialidades transformadas y en proceso de cambio. Al lado de una convivencia *multi*cultural y una mezcla y reciprocidad *inter* culturales —y lo siguiente es para mí muy positivo— se ha instalado un entrevero *trans*cultural en el cual las más diversas culturas se penetran recíprocamente y se modifican. Los lugares de residencia fijos de las culturas en su mayor parte pertenecen al pasado. Las discusiones, a nivel mundial, pero impuestas desde los «márgenes» a los «centros», sobre el hibridismo, señalan sin lugar a duda los desarrollos nuevos que ya no se dejan impedir. La globalización, de la que tanto se habla y con toda razón, ha sido muchas veces criticada por ser un fenómeno de moda y por su fórmula poco comprometedora, no se ha considerado lo suficiente en las consecuencias que pudiera tener para la literatura y más aún para aquellas ciencias y ámbitos del conocimiento que se abocan a ella.

Para encontrar una respuesta a la pregunta, cuál será el desarrollo postrero, esto es, qué sucederá «después» de la posmodernidad —no importa si la consideramos concluida o no—, las presentes reflexiones partirán de la premisa de que en cualquier caso le corresponderá una importancia crucial a la problemática y a la experiencia del espacio. ¿Pero no nos dejamos engañar aquí por un juicio erróneo fundamental? Porque, ¿el objeto al cual nos abocamos no está amenazado por la minimización; incluso está condenado a desaparecer de manera radical? Hay fundadas razones que hablan a favor de una futura desaparición del espacio. Por un lado, todos hemos podido comprobar que una estructura expuesta a impulsos de modernización cada vez más veloces disminuye y minimiza constantemente el tiempo requerido para la superación de las distancias. Con ello, los espacios dentro de los cuales nos movemos se amplían sin cesar; los espacios temporales vinculados a ellos, sin embargo, disminuyen. Dicho de otra manera, cuanto más extendemos nuestro espacio de movimiento, más pequeño se vuelve el mundo. La situación es paradójica: ampliando nuestro espacio de movimiento, minimizamos este espacio y todos los espacios limítrofes de manera cada vez más radical, porque aceleramos nuestra velocidad de movimiento. A diferencia del espacio sideral, el espacio de nuestra tierra sin embargo es limitado. Podemos llegar a los lindes del ecúmene en cuestión de horas. La transgresión masiva de sus fronteras —ya sean las de las regiones polares, las regiones montañosas altas o las amplias regiones desérticas— pone en entredicho las fronteras del anecúmene y acopla estos espacios, muchas veces no sólo utilizados con fines científicos, sino también en gran medida turísticos, a nuestro espacio de la experiencia. Al margen y como por casualidad resultan así nuevos espacios para la literatura. Si la modernidad desde sus inicios buscaba y frecuentaba siempre los espacios fronterizos —con Rousseau por ejemplo la región de la alta montaña— como focos y espacios para la (auto-) reflexión, así se desarrollaron en la posmodernidad, de manera a veces sorprésivamente consecuente, nuevos *paisajes de la teoría,* que —como lo muestra el ejemplo del desierto, caracte-

rístico para la posmodernidad— representan también regiones en o más allá de la frontera de aquellos espacios de nuestro planeta que pueden ser habitados permanentemente por el hombre.

Sin embargo, no se agota con la ampliación mundial y la consecuente reducción o minimización del espacio, patente también en aquellas ofertas turísticas que prometen una vuelta al mundo, ya sea por el lado derecho o por el izquierdo con sólo unas cuantas escalas o *stop-overs*. Porque de manera convincente se ha hecho hincapié en que el espacio empírico queda abolido a consecuencia del rápido desarrollo de los medios electrónicos y la creación de espacios virtuales vinculados a él.[7] Si en una casi inmediatez comunicamos por medio de Internet o el satélite los más diversos espacios entre sí y los podemos plasmar en la misma temporalidad virtual, entonces hemos llevado el espacio empírico hacia su desaparición. ¿Por qué entonces hablar todavía de espacios —y precisamente de espacios que podemos conocer empíricamente—, por qué tomar como punto de partida para nuestras reflexiones exactamente esta especie condenada a desaparecer?

Aquel que en su propia trayectoria (y no sólo profesional) presenció la introducción del *Personal Computer* seguramente se acordará de los comentarios y pronósticos vaticinando que la escritura en una superficie virtual haría superfluo el papel o por lo menos iba a reducir su uso de manera drástica. Recordemos que lo contrario ha sucedido y nos preguntamos con preocupación cómo podremos dominar ese torrente de papel producido electrónicamente. ¿Qué pasa si esta experiencia se deja transferir a la problemática del espacio? ¿Si no tuviésemos delante de nosotros la creación de un enorme espacio homogeneizado mundialmente, que acaba poco a poco con todas las diferencias, sino que al contrario estuviéramos viviendo una diferenciación del espacio, que pudiera servirse de sus especificidades precisamente a raíz de su comunicación recíproca que se ha vuelto tan sencilla? El sueño de la modernidad, la creación de un espacio cada vez más homogéneo bajo el signo del tránsito mundial, del comercio mundial y de la economía mundial —un sueño que comenzó con la modernidad y tiene en Cristóbal Colón una de las figuras simbólicas más polifacéticas— casi se ha cumplido. Pero de manera *simultánea* a este desarrollo, vigente desde finales del siglo XVIII, se han creado nuevos espacios culturales que no se encuentran bajo el signo de la creciente des-diferenciación, sino de nuevos fenómenos de diferenciación. Tenemos que partir de la simultaneidad continua de *ambos* desarrollos. Es por ello por lo que me parece tan importante la problemática de los procesos de creación de espacios también para las literaturas que se están desenvolviendo y las que se escribirán en el futuro, así como para las ciencias que se dedican a ellas y quieren aprender de ellas.

La globalización es un hecho y, *a su vez*, una ficción. Mejor dicho: una escenificación. Nada lo ha podido mostrar mejor que la fiebre milenaria que se propagó por todo el mundo. La transmisión del cambio de milenio que se movía con una velocidad de rotación planetaria ofreció un escenario gigantesco, cuyo protagonista

[7] Esto lo representó de manera sugestiva y original: Aurel Schmidt en *Von Raum zu Raum. Versuch über die Reiseliteratur*, Berlin: Merve, 1998.

eran los mismos medios de comunicación conectados por la red. El medio no era solamente el mensaje, sino a su vez emisor, receptor, protagonista y canal en uno. No hacían falta comparsas. Si no eran los coros de escolares en los mares del Sur o la enorme rueda en París, las fiestas de júbilo en Asia, entonces eran los ritos de los chamanes en los Andes o las orgías de fuegos artificiales en los Estados Unidos: siempre se trataba de una exhibición global de los superlativos puesta en escena *por* los medios occidentales *para* los medios occidentales. El *global village* festejaba «sus» medios. La transmisión mundial mostraba la globalización y, más aún, su apariencia, en tanto que parecían participar las más diversas culturas, que en sí no tienen nada en común con el arraigo del proceso de expansión mundial e irrefrenable, escondido tras las cifras y la simbología de los números de tradición cristiano-occidental, más que el hecho fundamental, que han sido absorbidos por el remolino. Y eso por cierto fue suficiente. Se manifestó en el modo en el que las diferentes culturas de manera telegénica y con capacidad de transmitir sus datos fueron puestas en movimiento.

También en el ámbito de las literaturas se han puesto en marcha estos desarrollos, aunque en Europa —a diferencia de los Estados Unidos— no se ha tomado en cuenta. Exagerando un poco podríamos decir que los alemanes crearon, a través del diseño de Goethe, el término de «literatura mundial» y lo pusieron a disposición de todos; después de eso, no se volvieron a ocupar de él. No se trata tampoco y de ninguna manera de una internacionalización de las literaturas en el ámbito de los estados miembros del G-7 o de las manifestaciones literarias del primer mundo, sino de un desarrollo verdaderamente planetario —aunque de seguro no universal—. ¿Cuándo comenzaremos también a tomar en serio este desarrollo en la ciencia y trataremos de orientar en él nuestros conceptos? ¿Por qué nos hemos ocupado sólo de vez en cuando de la pregunta por la causa de que las novedades y transformaciones en el ámbito de la literatura, por lo menos en la segunda mitad del siglo XX, ya no provenían de los «centros», sino de los llamados «márgenes»? También en este sentido se ha puesto en movimiento la literatura, un proceso que se ha intensificado de manera continua al menos desde finales del siglo XIX, y en este momento ha alcanzado una extensión y una dinámica que cambiará y tendrá que cambiar de manera fundamental las literaturas de los llamados «centros». Y con ellas, las ciencias, en especial en Europa. Porque por lo menos en el terreno de la técnica de la información y la transmisión de conocimientos —y la literatura pertenece a este campo, al igual que la ciencia— el sueño de los futuristas italianos de la ubicuidad y la simultaneidad se ha convertido en realidad cotidiana. Si para los teóricos franceses de los años sesenta aún existía un canon establecido de textos obviamente europeos, que además consistía en obras procedentes de cierta región específica de Europa, al que se agregaban algunas pocas obras norteamericanas, hoy en día ya no existe un canon obligatorio que pudiera comparase con aquél. También aquí las cosas han entrado en movimiento. En este sentido, el estudio de las literaturas transgresoras de fronteras significa también que se trata de literaturas que se encuentran más allá de las fronteras vigentes de tipo nacional, continental y territorial; de literaturas que transgreden y atraviesan las fronteras establecidas de

tipo nacional-literario, histórico-literario, histórico-genérico o cultural. El presente volumen se aboca a las demarcaciones que corresponden no solamente a la geografía física, los Estados nacionales o la estratificación de la sociedad, no únicamente a los diversos medios, las artes o la naturaleza, sino también a las disciplinas científicas, los géneros literarios o los paisajes, los mitos, los sexos o las edades.

A ello se aúna el objetivo de promover una nueva comprensión de las ciencias que se dedican a estas literaturas más allá de las limitaciones entre cada una de las disciplinas científicas, más allá de una construcción de objetos disciplinados científicamente. Enhorabuena: porque no sólo a causa de los continuos flujos migratorios, que hace tiempo se han convertido en un fenómeno planetario, las literaturas del siglo XXI serán en su mayoría literaturas sin residencia fija, literaturas que tratarán de sustraerse a los intentos de una terminante (re-) territorialización. La declaración que hiciera Goethe el 31 de enero de 1827 sólo ahora ha adquirido su sentido: «Literatura nacional ya no quiere decir mucho, ha llegado la época de la literatura mundial y cada uno tiene que realizar su contribución para acelerar esta época».[8] A ello quiere contribuir este libro.

Este libro es, a su manera, muchos libros; sobre todo, empero, es dos libros. Si por momentos le subyace un pensamiento (y una escritura) rizomática, y de vez en cuando proliferante, no se entiende como un libro rizomático en términos de Gilles Deleuze y Félix Guattari. Participa más bien de aquellos otros dos tipos de libro que diferenciaron los siempre estimulantes teóricos franceses. Porque por un lado es un «libro-raíz»,[9] estructurado jerárquicamente del todo, y cuyo tronco está formado por una serie de preguntas, que ya hemos rozado en este primer acercamiento a nuestro tema. Por el otro lado, empero, es también un libro en el cual prevalecen «la raíz mechón o el sistema de raicillas», un tipo del cual —como agregan Guattari y Deleuze de manera suspicaz— «se sirve de buen grado la modernidad».[10]

Lo anterior se debe a que la mayoría de los capítulos son producto de ponencias,[11] que completé añadiendo capítulos y textos adicionales. Las exposiciones

---

[8] Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, edición de Fritz Bergemann, tomo I, Frankfurt am Main: Insel, 1981, p. 211.

[9] Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Rhizom*. Traducción de Dagmar Berger *et al.*, Berlin: Merve, 1977, p. 8.

[10] Ídem, p. 9. Más reflexiones acerca de la importancia para la concepción de este volumen se encuentran en el inciso «Lecturas continuas y discontinuas» del capítulo seis de este libro.

[11] Versiones más o menos modificadas de estos capítulos han sido publicadas ya, tanto en alemán como en otras lenguas. Para el capítulo 1: «Est-ce que l'on sait où l'on va? Dimensionen, Orte und Bewegungsmuster des Reiseberichts», en Walther L. Bernecker y Gertrut Krömer (eds.), *Die Wiederentdeckung Lateinamerikas. Die Erfahrung des Subkontinents in Reiseberichten des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main: Vervuert, 1997, pp. 29-78; una primera versión en español se publicó bajo el título *Literatura de viaje: de Humboldt a Baudrillard*, traducción de Antonio Ángel Delgado, México: Universidad Nacional Autónoma de México (Colección Jornadas), 2001, que incluye el primer y segundo capítulos de este libro. El capítulo tres: «Diderot et Raynal: l'œil, l'oreille et le lieu de l'écriture dans "l'Histoire des deux Indes"», en Hans-Jürgen Lüsebrink y Anthony Strugnell (eds.), *«L'Histoire des deux Indes»: réécriture et polygraphie*. Oxford: Voltaire Foundation, 1996, pp. 385-407, así como «La mise en scène de la table de travail: poétologie et épistémologie immanentes chez Guillaume-Thomas Raynal et Alexander von Humboldt», en Peter Wagner (ed.): *Icons - Texts - Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Berlin/New York: de Gruyter, 1996, pp. 175-209; este último texto apareció en versión española como «La puesta en escena de la mesa de trabajo en Raynal y Humboldt»

siempre habían sido elaboradas —con excepción del séptimo capítulo— con la idea de transformarlas en un libro, cuya concepción, sin embargo, cambió en el transcurso de los últimos años. Porque originalmente debía resultar un libro sobre literatura de viaje con el título *Los que viajan y los que se quedan en casa*. En el transcurso de las exposiciones y sus discusiones se amplió considerablemente el tema propuesto, se tuvieron que escribir capítulos nuevos acerca de textos muy diferentes a los que al principio había tenido en la mente; algunos capítulos que pensaba incluir los excluí y publiqué por separado. Así, el volumen en su forma actual se dedica entre otros a textos de Max Aub, Honoré de Balzac, Roland Barthes, Jean Baudrillard, Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre, Jorge Luis Borges, Michel Butor, Italo Calvino, Albert Cohen, Cristóbal Colón, Maryse Condé, Denis Diderot, Johann Wolfgang Goethe, Alexander von Humboldt, Julia Kristeva, Charles-Marie de la Condamine, Jean-François de la Pérouse, Jean-Marie Gustave Le Clézio, Guillaume-Thomas Raynal, Alfonso Reyes, José Enrique Rodó, Arnold Stadler y Flora Tristan. A su vez, queremos dar la oportunidad de poder leer el libro no sólo en su conjunto, sino también ofrecer la posibilidad de una lectura de los capítulos por separado. Espero que se pueda lograr esto a pesar de todos los intrincamientos y referencias recíprocas.

Al lado de esta forma de lectura lineal, que abarca el libro en su conjunto o los capítulos por separado, los numerosos subtítulos quieren ofrecer también otras formas de lectura o guías de ruta. Sirven de orientación y ponen a disposición del lector, en el sentido de las figuras fundamentales de movimiento que se expondrán en el primer capítulo, no solamente procedimientos de lectura lineal, sino también

---

(traducción de Liliana Irene Weinberg), en *Cuadernos Americanos* (México), VIII, 46 (1994), pp. 29-68. El capítulo 4: «"Un espíritu de inquietud moral". Humboldtian Writing. Alexander von Humboldt y la escritura en la modernidad» (traducción: Hernán Taboada), en *Cuadernos Americanos* (México), XIII, 76 (julio-agosto de 1999), pp. 16-43. Capítulo 5: «Unterwegs zum Orbis Tertius? Balzac - Barthes - Borges oder Die vollständige Fiktion einer Literatur der Moderne», en Thomas Bremer y Jochen Heymann (eds.): *Subjektivorte*. (Homenaje a Titus Heydenreich), Tübingen: Stauffenburg, 1999, pp. 279-305. Capítulo 6: «"Una gimnástica del alma". José Enrique Rodó, Proteo de Motivos», en Ottmar Ette y Titus Heydenreich (eds.), *José Enrique Rodó y su tiempo. Cien años de Ariel*, Frankfurt am Main/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 2000, pp. 173-202. El capítulo 7 es una versión muy aumentada de «"Una minúscula Grecia para nuestro uso". Mito griego, identidad mexicana y vanguardia latinoamericana en Alfonso Reyes», en *Bulletin of Hispanic Studies* (Liverpool), LXXII (1995), pp. 327-343. El capítulo 8 tuvo como fuente: «Vanguardia, posvanguardia, posmodernidad. Max Aub, Jusep Torres Campalans y la vacunación vanguardista» (traducción: Antonio Ángel Delgado), en *Revista de Indias* (Madrid), LXII, 226 (septiembre-diciembre), 2002, pp. 675-708. El capítulo 12 tuvo su origen en «De la manera en que el Nuevo Mundo apareció como nuevo en el viejo y de cómo éste pasó a ser viejo en el Nuevo» (traducción: Elvira Gómez Hernández), en *Primus* (Buenos Aires), VII, 7 (2003), pp. 11-26. Le agradezco a todos los editores de las publicaciones mencionadas, así como a los organizadores de congresos en Mainz, Osnabrück, Ithaca (Estados Unidos), México y Berlín el permiso para utilizar las versiones corregidas y aumentadas. No aparecieron en este volumen los siguientes ensayos, que nacieron en el mismo contexto: «Fernández de Lizardi: "El periquillo sarniento". Dialogisches Schreiben im Spannungsfeld Europa - Lateinamerika», en *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte / Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes* (Heidelberg), XXII, 1-2 (1998), pp. 205-237; Albert Cohen: «Jour de mes dix ans": Räume und Bewegungen interkultureller Begegnung», en Sybille Große y Axel Schönberger (eds.), *Dulce et decorum est philologiam colere. Homenaje a Dietrich Briesmeister*, tomo 2, Berlín: Domus Editoria Europea, 1999, pp. 1295-1322; «"Tres fines de siglo" (parte 1). Kulturelle Räume Hispánoamerikas zwischen Homogenität und Heterogenität», en *Iberoromania* (Tübingen), 49 (1999), pp. 97-122; así como «"Tres fines de siglo" (parte 2). Der Modernismo und die Heterogenität von Moderne und Postmoderne», en *Iberoromania* (Tübingen), 50 (1999), pp. 122-151.

circular, de saltos discontinuos, en forma de estrella u oscilatorios. De esta manera queremos que el movimiento no sea únicamente objeto y procedimiento de este libro, sino también de las formas de su apropiación. Este volumen no quiere ser un armatoste o un mamotreto sino un libro de cabecera, que invita a diferentes direcciones de su lectura.

Porque este libro nació del movimiento, y para ser más precisos: de los movimientos de aquellos que viajan y de aquellos que se quedaron en casa. Se basa fundamentalmente en los cambios de lugar que traen consigo las conferencias, los congresos y las docencias en el extranjero. Por momentos me parece que se puede discutir mejor (y de manera más fructífera) en lugares que se encuentran fuera del horizonte de discusión cotidiano. Por lo tanto, también este libro es el resultado de un movimiento de literatura y ciencia, en tanto que se sabe unido con muchos interlocutores de diversos países americanos y europeos. A todos les expreso mi agradecimiento, así como muy especialmente a los colegas en México, que me dieron la oportunidad de revisar críticamente el presente volumen en diálogo con los estudiantes y docentes de la Universidad Nacional Autónoma de México, así como del Colegio de México, durante mi estancia en ese país con motivo de una docencia de profesor invitado auspiciada por el Deutscher Akademischer Austauschdienst.

Este prefacio lo comencé en Alemania y lo terminé en México. Es testigo de aquel movimiento en el sentido de *moción y emoción*, bajo el cual nace este libro y que será representado en las siguientes páginas desde diferentes y cambiantes perspectivas.

Potsdam/Ciudad de México, marzo/abril de 2000

OTTMAR ETTE

UNO • RECORRIDO

Cartografía de un mundo en movimiento

¿Qué sería un relato de viajes, en el cual estuviera escrito que uno permanecería en algún lugar, sin haber llegado jamás; que uno viajaría, sin nunca haber partido —en donde, después de haberse ido, jamás se sabría si uno hubiese llegado o no? Tal relato sería un escándalo, la extenuación de la legibilidad por hemorragia.

ROLAND BARTHES, *S/Z*[1]

Aproximación al movimiento

Tanto la literatura como la ciencia descansan en un número inmenso de cambios de lugar, que en muy contadas ocasiones han sido registrados en la literatura y menos aún se han convertido en objeto de reflexión en la ciencia. Si en el tren o en el avión, en Internet o en la red: nuestros procesos de pensamiento y de escritura se fundamentan en un sinnúmero de movimientos, en los cuales no se apunta tanto al espacio mismo sino a su superación. Deben ser salvadas las estorbosas distancias para poder establecer relaciones y formas de intercambio lo más directas posibles. Tanto la comunicación literaria como la científica viven de la superación, y a veces también de la sin duda siempre problemática desatención del espacio.

Si la literatura y la ciencia, por tanto, están infaliblemente vinculadas al espacio y su superación, entonces parece oportuno buscar el acceso a las dos a través de un género abierto a ambos dominios y formas del saber. El relato de viajes es, en esencia, aquella forma de escritura literaria y científica en la cual el escribir quizá tenga más conciencia de su referencialidad al espacio, su dinámica y su necesidad de movimiento. Tal vez parezca paradójico, pero incluso en el estudio mismo de los relatos de viaje es sorprendente cuán pocas veces se ha formulado la pregunta acerca de sus lugares o espacios. Con lo cual, sin embargo, no se alude en primera instancia a la referencialidad del relato de viajes, esto es, su clasificación ya sea

[1] Roland Barthes, *S/Z*. Paris: Seuil, 1970. Para hacerle más accesibles al lector hispanohablante los textos en alemán y en otros idiomas se traducirán al español.

según el país de origen de algún viajero (como sería por ejemplo la investigación de autores franceses, españoles, alemanes, chilenos o chinos) o a partir de sus destinos geográficos (viajes a América, a Europa, a Asia). Precisamente porque el espacio y el movimiento son omnipresentes en el relato de viajes, a menudo no se reflexiona sobre ellos. La investigación de aspectos literarios, hermenéuticos, filosóficos y específicos de la escritura de los relatos de viajes no sólo nos puede facilitar nuevas informaciones y perspectivas acerca de ellos mismos, sino también acerca de la literatura y sus formas y, a su vez, de las escenificaciones del saber en su conjunto.

La fascinación que despertaban precisamente los relatos de viajes de los siglos XVIII y XIX —y con estos textos de la modernidad temprana queremos comenzar nuestro recorrido— en los lectores de su época es impresionante e incluso se ha mantenido constante a lo largo de varias etapas históricas. También en el siglo XX el relato de viajes —tal y como lo demuestran los amplios e intensos estudios dedicados a este género, en especial durante los últimos treinta años— no ha perdido nada de su poder de irradiación, no sólo como objeto de interés histórico (literario) o científico-histórico de cualquiera que fuera su índole, sino, a su vez, como forma de expresión literaria viva, a pesar de que el relato de viajes se tenga que batir en los más diversos niveles con nuevos rivales y nuevos medios. No únicamente el viajar, sino también las formas escriturales del relato de viajes son —como nos lo mostrarán los siguientes capítulos— ubicuos en la literatura actual. Sabemos de qué manera un relato de viajes —el *Voyage autour du monde* de Bougainville del año 1771—, junto con otros relatos de viajes de mayor o menor calidad literaria de un Anson o de un Byron, supo hechizar a la sociedad francesa ilustrada (y no sólo a ella) y desencadenar una verdadera «moda tahitiana» que iba a la par con la nostalgia por otras formas sociales y otros tiempos. Tampoco Georg Forster, que durante el segundo viaje de James Cook siguiera los pasos de Bougainville y pisara las por éste evocadoramente bautizadas *Nouvelle Cythère* y más tarde representara en su impresionante —y para la literatura de viajes alemana del siglo XIX ejemplar[2]— relato de viajes, pudo escapar del encanto que emanaba de la obra de este francés, tan conocida por sus coetráneos, porque también él estaba imbuido de aquel «embelesamiento por la Mar del Sur» tan generalizada entre el público francés del último tercio del siglo XVIII. Sin duda, la fascinación que originan los relatos de viajes acerca de culturas muy lejanas en última instancia está marcada por la percepción de la alteridad cultural, social y política. Sin embargo, nuestro ejemplo pone de manifiesto qué tan alta puede ser la parte de lo propio en la «Wahr-nehmung» (verdadera-) percepción de lo otro cultural.

> Cuando se publicó la descripción exaltadora y poéticamente impactante del conjunto de las bellezas del paisaje, la generosa riqueza de la naturaleza, el saludable clima

[2] En el segundo tomo del *Kosmos*, Alexander von Humboldt le erige un monumento literario a su «maestro y amigo Georg Forster», al decir que con él comenzaba «una nueva era para los viajes científicos, cuyo objetivo es el estudio comparativo de los pueblos y países», y le veía como aquel escritor que gracias a su fantasía y su fuerza expresiva podía presentar y tratar, como ningún otro, temas y objetos en lengua alemana: «Todo lo que a la contemplación de una naturaleza exótica pueda conferirle verdad, individualidad y plasticidad, se encuentra reunido en su obra». Alexander von Humboldt, *Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*, tomo II, Stuttgart/Tübingen: Cotta, 1847, p. 72. Salta a la vista la perspectiva europea de esta declaración.

> con la ingenua castidad, la amabilidad y el elegante porte de los cuerpos de los isleños, el público, embelesado de la Mar del Sur, sólo extrajo de su lectura del «Reise um die Welt» (Viaje alrededor del mundo) aquello que encajaba en las concepciones por él preferidas.[3]

Aquí aparece con claridad el juego complejo entre lo relatado y lo aún desconocido por el público lector de la época, por un lado, y por el otro los cúmulos de conocimiento de origen científico y literario, que es capaz de trasladar lo no-sabido *(Nicht-Gewußte)* de manera inconsciente o de forma muy calculada, a estructuras de lo ya-sabido con anterioridad *(Vor-Gewußte)*. Se trata de formas de funcionamiento de la percepción de la alteridad cultural, que, justamente a lo largo de las últimas décadas, han sido realzadas y presentadas de manera cada vez más explícita y diferenciada,[4] por lo que aquí sobrarían las explicaciones acerca de sus mecanismos.

> La geografía nos ofrece tantas ventajas, que sólo habrá unos pocos hombres célebres y letrados que no convertirían su conocimiento en placer. Es bella, útil y además de fácil acceso. Se podría decir que es necesaria para todos y cada uno, porque sin su ayuda no sería posible la conversación más simple, ni se podría entender bien un periódico.[5]

Esta afirmación, que Martineau le antepone a su *Nouvelle Géographie ou Description de l'Univers* en el año 1700, aunque se refiera a una geografía accesible para todos, «tanto a los niños, como a los adultos, al pueblo en general como a los ilustrados, a las mujeres como a los hombres»,[6] también es válida para el relato de viajes y las maneras de recepción tan diferentes por parte de un público amplio y, por ende, muy heterogéneo. Los relatos de viajes ejercen tal fascinación sobre los más diversos grupos sociales, que a su vez pueden convertirse —tal y como lo muestra nuestra cita y asimismo por ejemplo la interpolación del famoso *Supplément au voyage de Bougainville*, de Diderot, en el marco de una conversación entre dos interlocutores ficticios— en amena charla cotidiana. ¿Será uno de los motivos por los cuales el género (literario, científico y perceptivo) del relato de viajes ejerza tal fascinación y tenga ese poder de irradiación el ocuparse de ciertos temas, del análisis de realidades culturales diferentes por ejemplo; o —como nos lo insinúa la cita anterior— en la apropiación presuntamente sencilla del texto por parte de un público lector (contemporáneo o históricamente retrospectivo)? Me parece que ambos aspectos apuntan del mismo modo y desde dos diferentes perspectivas hacia un motivo más profundo, que le servirá de argumento de partida a las siguientes reflexiones. La fascinación del relato de viajes —ésta es mi tesis— descansa de manera fundamen-

---

[3] Gerhard Steiner, «Georg Forsters "Reise um die Welt"», en Georg Forster, *Reise um die Welt*. Editado y con un epílogo de Georg Steiner, Frankfurt am Main: Insel, 1983, p. 1029.

[4] Tzvetan Todorov, en su ya clásico estudio *Die Eroberung Amerikas. Das Problem des Anderen*. Traducción del francés al alemán de Wilfried Böhringer, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985, es uno de los investigadores que se ocuparon del campo de tensiones entre Europa y América Latina.

[5] Citado según Numa Broc, *La Géographie des Philosophes. Géographes et voyageurs français au XVIIIe siècle*, Paris: Ophrys, 1975, p. 231.

[6] Ibid. La presentación paralela de las diferentes «parejitas» en esta cita es más que reveladora.

tal en los movimientos de entendimiento omnipresentes en la literatura de viajes, concebidos como movimientos del comprender en el espacio, que concretiza espacialmente la dinámica entre el saber y el actuar humanos, entre lo no-sabido y lo pre-sabido, entre los lugares del leer, del escribir y de lo relatado, o, para decirlo de manera más plástica: transferirla a un modelo espacial dinámico fácilmente comprensible para el lector. El entender se presenta como un proceso concluido y a pesar de ello abierto para el lector, como experiencia vivencial *(Er-fahrung)* que se puede entender en su específica condición procesual. Cada relato de viajes les presenta con ello a sus lectores modelos plásticos del entendimiento, que serán desenvueltos en su dimensión espacio-temporal. El relato de viajes es un modelo de experiencias puesto en escena, moldeado de tal manera que pueda apropiarse de las formas de percepción de elementos de culturas extranjeras —y no en primer lugar de los elementos mismos—. Un modelo de percepción de tal índole, no obstante, reúne en sí prácticas y métodos que —según mi opinión— son de capital importancia para la comprensión de la comunicación literaria en su totalidad.

Dimensiones del relato de viajes

Recurriendo a una observación de Claude Lévi-Strauss, quien en sus *Tristes tropiques* había recalcado que los viajes se asientan en por lo menos cinco dimensiones,[7] vale por de pronto decir que las *primeras dos* dimensiones del espacio se manifiestan específicamente en el registro y la evaluación cartográficos de los viajes analizados. El viajero se mueve, figurativamente, a lo largo de una línea dentro de un sistema de coordenadas bidimensional, que encuentra su expresión con toda la deseada nitidez en los primeros apuntes manuscritos y las resultantes primeras elaboraciones cartográficas.

El viajero alemán sin duda más conocido del siglo XIX, y a su vez más famoso investigador sobre la América Latina de su tiempo —Alexander von Humboldt—, hizo trazos cartográficos en sus diarios de viaje de los ríos por los que navegó, los cuales nos ejemplifican el avance lineal del viajero —y en parte también del relato de viajes— en donde sigue este eje. Los dibujos que Humboldt realizara del río Magdalena, en la actual Colombia, se limitan a una línea tortuosa y una margen afilada y estrecha a diestra y siniestra del río, que se completa con el esgrafiado de las cordilleras y sierras visibles desde el río, que el naturalista prusiano pudo incluir por haberlas visto con sus propios ojos.[8] Algunas notas por escrito completan los signos ópticos, los cuales documentan cuán reducida era la perspectiva de túnel que se le ofrecía al viajero desde el río. Un mapa topográfico concluido oculta sin embargo ese enfoque de la lenta exploración de una línea porque escenifica siempre una

[7] Véase Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, Paris: Plon, 1955.

[8] Compárese la reproducción de sus mapas sobre el viaje a Colombia en Alexander von Humboldt, *In Kolumbien. En Colombia.* Una antología de sus diarios editada por la Academia de las Ciencias de la República Democrática Alemana y la Academia Colombiana de las Ciencias, Bogotá: Publicismo y Ediciones, 1982, pp. 29a-34a.

mirada abarcadora desde arriba, un «flotar por encima de las cosas»,[9] desde un ángulo que ya no es el del sujeto concreto y su restringido campo visual. La elaboración de un mapa topográfico es por lo tanto equivalente a la transposición de experiencias individuales lineales a través de distintos estadios intermedios, a una visión panorámica extendida en su superficie, asentada en una red (de mapas), la cual sugiere una perfección, que el viajero solo nunca podría obtener. A su vez, sin embargo, tiene que quedar siempre fragmentaria y crea precisamente por ello la ilusión de un *marco* (diegético) dentro del cual se sitúan el espacio, el tiempo y la acción del relato de viajes en sí. Los diarios del naturalista y escritor prusiano ofrecen el fascinante espectáculo de cómo se van creando mutuamente el marco y el contenido, la línea y la superficie de su tan evocado «Naturgemälde» (cuadro de la naturaleza).

Esto se pone de relieve sobre todo en la materialidad de sus notas. El espacio libre en el papel de los diarios de Humboldt lo rellena con detallados apéndices, los cuales se amoldan al curso del río y se extienden por toda la superficie vacía del papel, un detalle que no se debe sólo al necesario ahorro de tan caro material. Dibujo y texto no únicamente se ilustran de manera recíproca, sino que, a su vez, se compenetran. No debemos reconocer en ello sólo la expresión de aquel *horror vacui* que llevaba a adornar los mapas premodernos con toda clase de monstruos y seres fabulosos. A la imbricación del cuadro con el texto escrito le debemos conferir más que nada un estatus epistemológico, en tanto el ámbito abarcado por el ojo se extiende con aquellas informaciones que el investigador pudo obtener y recopilar de otros testigos en sus viajes. Lo visto se une con lo oído y lo leído, lo no-sabido con lo pre-sabido, o bien, con acervos de conocimiento accesibles; ojo y oído[10] se entrelazan para eliminar del cuadro cartográfico definitivo —aunque no siempre se logre completamente— el vacío de lo desconocido. En una anotación de su diario, el ilustrado prusiano remitió al carácter procesual de su trabajo en respuesta a las primeras reacciones escépticas y de rechazo por parte de las autoridades coloniales españolas, sin que faltara por cierto la plena confianza en el valor de su propia obra:

> Los detalles son muy acertados, las *laderas* más pequeñas se encuentran registradas, se trata del primer mapa *(Plan)* que se ha hecho de este río, a despecho de todos los ingenieros que lo navegaron en los últimos trescientos años. Tengo la mala suerte de ser extranjero. [...] Por más exacto que —con buena razón— yo considere mi trabajo, siempre va a ser imperfecto para los demás porque lo hizo un prusiano. Por lo demás, mi mapa es un primer intento, y no dudo, que aún se podrá corregir.[11]

Todavía en la magnífica doble página del *Atlas géographique et physique du Nouveau Continent* de Humboldt, en la que aparece el río Magdalena, respectivamente una

---

[9] Esta formulación proviene de una carta de Alexander von Humboldt fechada el 28 de abril de 1841 a Varnhagen von Ense, donde, refiriéndose a su *Kosmos,* dice: «El verdadero propósito es flotar por encima de las cosas, de las que tenemos conocimiento en 1841». Ludmilla Assing (ed.), *Briefe von Alexander von Humboldt an Varnhagen von Ense aus den Jahren 1827 bis 1858.* Leipzig: Brockhaus, 1860, p. 92.

[10] Véase para ello el capítulo 3 de este libro.

[11] Humboldt, *In Kolumbien, op. cit.,* p. 31.

parte de la actual Colombia[12] hay superficies sin anotaciones; sin embargo, son los detalles cartográficos de los tramos del río los que llenan estos vacíos. El ámbito del conocimiento se ha extendido considerablemente, más allá de lo que el ojo del viajero solo pudiera abarcar. La transición del diario de viajes al relato de viajes corre paralela a este desarrollo, aunque también según las reglas propias de este género literario.

La *tercera dimensión* del espacio es aquella que justamente se ha propuesto como tarea e investiga el relato de viajes de finales del siglo XVIII y principios del XIX. Apenas hay relatos de viajes en los cuales no se encuentre también el escalamiento a una montaña. La vista desde arriba delinea tanto una teoría del paisaje como un paisaje de la teoría, en lo cual a la transparencia de la mirada le corresponde un significado a su vez literario y epistemológico. La literatura y la ciencia, la teoría y la práctica muchas veces se unen de manera estrechísima en tales paisajes de la teoría.[13] Ejemplares y a su vez un modelo literario son las ascensiones a las montañas en *Voyage à l'île de France* de Bernardin de Saint-Pierre, que, siguiendo la tradición de Rousseau, buscan claridad y transparencia desde la cumbre y conducen a una primera estetización de las cumbres no europeas. En relación con los viajes de investigación específicamente científicos y sus resultados, cabe mencionar una vez más el logrado trabajo de Alexander von Humboldt. No se agotó de ninguna manera en el famoso escalamiento del Chimborazo,[14] sino que desembocó en formas nuevas de representación cartográfica de las montañas y en proyecciones con perfiles esquematizados y precisos de las regiones visitadas. Una vez más se complementan el ojo y el oído; las conclusiones y las experiencias de los viajeros se completan con los resultados obtenidos por otros investigadores y viajeros, con la consulta de las fuentes en archivos y bibliotecas. El sin duda más famoso resultado de este trabajo son las *Tableau physique des Andes et pays voisins,* que Humboldt ya había esbozado en el viaje de 1803, durante su estancia en Guayaquil, y modificó más tarde en París para crear una obra que es también extraordinaria desde el punto de vista artístico. Cuadro de la naturaleza y perfil ideal, artefacto estético y resultado científico en uno, nos presenta un panorama conjunto de los resultados científicos que se refieren a un espacio geográfico extenso en dependencia con los respectivos niveles de altura, el cual rebasa con mucho el campo visual de un solo viajero. También aquí se compenetran mutuamente el cuadro y el texto y remiten a los fundamentos histórico-científicos y epistemológicos de las evaluaciones que Humboldt realizó de sus viajes. Junto con la bidimensionalidad del mapa topográfico, también

---

[12] Ídem, sin página. Este mapa es de fácil acceso en el libro de Wolfgang-Hagen Hein (ed.), *Alexander von Humboldt. Leben und Werk,* Frankfurt am Main: Weisbecker Verlag, 1985, p. 244.

[13] Me referiré a este término en más de una ocasión; véanse en especial los capítulos 2 y 11 de este volumen.

[14] Véase para ello la excelente película de Rainer Simon, *Die Besteigung des Chimborazo* (una coproducción DEFA/ZDF, 1989), así como el libro de Paul Kanut Schäfer y Rainer Simon, *Die Besteigung des Chimborazo. Eine Filmexpedition auf Alexander von Humboldts Spuren,* Köln: vgs Verlagsgesellschaft, 1990. Para la dimensión estética de esta ascensión véase recientemente Juan Pimentel, «El volcán sublime. Geografía, paisaje y relato en la ascensión de Humboldt al Chimborazo», en Ottmar Ette y Walter L. Bernecker (eds.), *Ansichten Amerikas,* Frankfurt am Main: Vervuert, 2001.

la representación de perfil en el diario de viajes muestra la transición del esbozo a una representación que cumple las exigencias científicas en el perfil ideal y contiene una vez más la ya tratada ampliación de la perspectiva y del campo visual. A su vez, se enfrentan dos diferentes lugares del escribir: el lugar del escribir durante el viaje —que según Humboldt fue representado en grabados en cobre y cuadros—, y un segundo lugar de escritura que se asienta en el país de procedencia del viajero, también éste un espacio, que «se imagina» más de una vez en la iconografía del ilustrado prusiano.[15]

La *cuarta dimensión* del relato de viajes es, hablando en términos de Lévi-Strauss, la del tiempo. El viajero se mueve por un lado en el devenir cronológico de su país de origen: no olvidemos que los relojes cada vez más exactos del siglo XVIII apenas les permitieron a los navegantes la determinación precisa de las longitudes, que en un sentido bastante material está sujeta al tiempo del grado longitudinal del país de origen.[16] Así el espacio y el tiempo no sólo están ligados de forma estrechísima, sino que, a su vez, están acoplados al tiempo del propio espacio. El viajero del siglo XVIII —y él no es el único— carga con su tiempo.

Por el otro lado, el viajero se mueve también dentro de la cronología propia de su viaje, que sin lugar a dudas crea su propia temporalidad. Más allá de ello, aquel también oscila entre varios tiempos históricos y culturales en su viaje temporal. Así por ejemplo, en sus reflexiones acerca del *bon sauvage*, Du Tertre[17] intentó obtener conocimientos sobre el desarrollo del género humano, partiendo de las observaciones realizadas en el extranjero, para, por medio de esa especie de viaje temporal retrospectivo, adquirir nociones de la prehistoria de lo propio. Mas no es posible realizar el viaje únicamente hacia el pasado, sino también es realizable el adelanto en el tiempo. Gracias al estudio del otro, el propio presente puede ser iluminado como pasado futuro. Por ejemplo, Alexis de Tocqueville exploró en su obra clásica, *De l'Amérique*, escrita con motivo de un viaje que realizó a Norteamérica en el año 1831, aquellas posibilidades que ofrecía la constitución democrática de Norteamérica para los Estados europeos y especialmente para Francia; es decir, cuáles iban a ser los aspectos futuros que se podrían esperar o temer.[18] Una simple y sencilla pregunta sirve aquí de importante punto de arranque: «¿Adónde nos lleva el viaje?».

> ¿Se piensa quizás que la democracia, después de haber destruido el feudalismo y vencido a los monarcas, iba a retroceder ante los burgueses y los ricos? ¿Será inamo-

---

[15] Véase el capítulo 3 de este libro.

[16] Para la técnica del «horloges marines» y su significado véase Numa Broc, *La Géographie des Philosophes*, *op. cit.*, pp. 280 ss. La divergencia de sólo dos minutos después de un viaje de seis semanas en buque (una meta a la que se acercaban los instrumentos de precisión del siglo XVIII) significaba un error de medio grado de longitud (p. 282), una enorme distancia, que dificultaba todavía mucho el registro cartográfico y el postrer hallazgo de islas.

[17] Cfr. Hans-Günter Funke, «"Barbare cruel" o "bon sauvage"? La funcionalización ambivalente de la imagen del indio en la "Histoire générale des Antilles" (1667-1671) del Padre du Tertre», en *Disparitio* (Ann Arbor), XVII, 42-43 (1992), pp. 73-105.

[18] Véase también Sebastian Neumeister, «Alexis de Tocqueville», en Wolf Dieter Lange (ed.), *Französische Literatur des 19. Jahrhunderts*, tomo II, Heidelberg: Quelle & Meyer, 1980, p. 85.

> vible, ahora que ella se ha vuelto tan poderosa y sus adversarios tan débiles? ¿Hacia dónde nos dirigimos? Nadie sabría decirlo; porque ya nos faltan los términos de comparación: las condiciones de vida hoy día entre los cristianos son de tanta igualdad, como no lo han sido en ningún otro tiempo y otro país del mundo; así la grandeza de aquello, que ya está hecho, impide la predicción de lo que aún falta por hacer. [...] No es necesario que Dios mismo hable, para que obtengamos signos seguros de su voluntad; basta investigar cuál es la marcha habitual de la naturaleza y cuáles las tendencias continuas de los hechos.[19]

La experiencia epocal específica de un desarrollo histórico que se sustrae cada vez más a los modelos conocidos y le niega toda legitimación a la *Historia* como *Magistra Vitae* en la Francia posrevolucionaria[20] conduce aquí —como ya en apariencia nos da a entender la fórmula *Où allons-nous donc?*— a un movimiento de desviación en el espacio: una investigación de la democracia en los Estados Unidos debe ofrecer información sobre el desarrollo de la misma en Europa. El viaje hacia el Occidente se convierte aquí en una máquina de tiempo política que Alexis de Tocqueville —seguramente como el primero de una larga e ininterrumpida cadena de viajeros que continúa hasta el presente— se encargó de poner en marcha. ¿No han sido con frecuencia viajes de exploración, desde y sobre los Estados Unidos, los relatos de viajes alemanes e italianos de la posguerra en los que se trataban de comprender no tanto las condiciones del otro en su tiempo, sino que se buscaba la reflexión acerca de las posibilidades de lo propio en el futuro? Así, el viaje en el espacio —como lo mostró el cubano Alejo Carpentier en su novela del Orinoco *Los pasos perdidos*— se puede convertir en un viaje por diversos tiempos y hacia otras épocas; una forma de viaje que de manera similar al cambio brusco de la utopía a la ucronía se le empezaba a hacer familiar al viandante en cuanto a sus posibilidades de apertura —aquí sólo aludida— hacia el futuro. La literatura de viajes funge así —tal y como ocurre en nuestro siglo— como literatura en sí.

El viajero europeo del siglo XVIII, y probablemente también el del XIX, cree, empero, en un tiempo común a toda la humanidad, es decir, en un eje temporal con el que se pueden relacionar linealmente los diferentes niveles temporales, de los que él ha dejado constancia. En una concepción de tal índole, el viaje temporal se convierte necesariamente en movimiento del viajero entre los diferentes grados de desarrollo cultural, histórico, económico y social, sin importar si este desarrollo se tiñe de forma positiva o negativa, si el desarrollo, por ende, se lee como evolución o como degradación. El descubrimiento de tiempos particulares, independientes los unos de los otros, empieza a ganar en importancia, a mi parecer, en la literatura de viajes del siglo XX.

El viaje de Flora Tristan al Perú *(Pérégrinations d'une paria)* también incluye la experiencia del viaje temporal porque la autora de este, incluso hoy en día fascinan-

---

[19] Alexis de Tocqueville, *De la démocratie en Amérique.* Primera edición histórico-crítica revisada y aumentada por Eduardo Nolla, tomo I, Paris: Vrin, 1990, p. 8.

[20] Cfr. también Reinhart Koselleck, «Historia Magistra Vitae. Über die Auflösung des Topos im Horizont neuzeitlich bewegter Geschichte», en (Id.), *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2.ª ed., 1984, pp. 38-66.

te relato de viajes, al presenciar «los misterios» en Arequipa, se siente trasladada a la Edad Media europea:

> Para mí, como hija del siglo XIX y viniendo de París, la representación de un «misterio» bajo los portales de una iglesia, en presencia de una inmensa multitud de gente, fue algo novedoso; pero el espectáculo aleccionador eran la brutalidad, la grosera vestimenta, los harapos de la misma gente, cuya extrema ignorancia y tonta superstición, trasladaron mi imaginación a la Edad Media.[21]

Aunque Flora Tristan anota con precisión la rapidez con que la moda francesa influye en la indumentaria de las mujeres peruanas, no tiene otro remedio que concluir de aquello, que ella considera superstición, que el pueblo peruano sigue en su infancia[22] y que aún permanecerá largo tiempo en manos del poder eclesiástico. Como es natural, no falta la mención del punto de referencia literario del que Flora parte para la presentación de un misterio: la misma narradora remite a la obra de Víctor Hugo *Notre-Dame de París*,[23] que había aparecido apenas unos cuantos años antes.

Si el viaje de Alexis de Tocqueville a Estados Unidos en 1831 lleva al francés al futuro, el viaje de Flora Tristan al Perú en 1833 en cambio conduce a la francesa al pasado. Sin embargo, en ambos se relaciona lo otro, el tiempo del otro, con el propio tiempo y su cronología —una interesante *chassé-croisé*—, que es tanto más atractiva puesto que los dos eran afectos a concepciones de valores completamente distintas: una orientada al pasado y el otro al futuro. La cuarta dimensión contiene la coexistencia, el entrelazamiento de diferentes ejes temporales y conceptos de tiempo, incluyendo los espacios (geográficos, culturales, políticos, etc.) con ellos relacionados. La confrontación de diferentes planos temporales es una contribución esencial para el encanto y el atractivo del relato de viajes y de toda la literatura en movimiento.

La *quinta dimensión* del viaje de la que habla Lévi-Strauss es la dimensión social. El viajero se mueve entre los diferentes grupos y estratos sociales del país por el cual viaja con una facilidad que le queda vedada a los propios habitantes, especialmente en sociedades de estructuras tan rígidamente jerarquizadas como eran las de los siglos XVIII y XIX. Flora Tristan sigue, a diferencia de la orientación predominantemente naturalista del relato de viajes sobre Latinoamérica, un enfoque más político. A raíz de sus relaciones familiares tiene acceso a las capas más altas de la joven república peruana, lo cual le permite disponer de una amplia gama de temas y, no por casualidad, considera ese amplio panorama social como precondición para cualquier tipo de representación que de alguna manera pretenda ser un retrato legítimo.[24]

---

[21] Flora Tristan, *Les pérégrinations d'une paria 1833-1834*, París: La Découverte/Maspero, 1983, p. 143. En el título de esta edición de fácil acceso, pero por desgracia abreviada, por error se utiliza el artículo determinado. El original de dos tomos (París: Arthus Bertrand) apareció en 1838 con el título *Pérégrinations d'une paria 1833-1834*.

[22] Idem, p. 130: «Así son los pueblos en su infancia».

[23] Idem, p. 144.

[24] Idem, p. 85: «Para representar una ciudad, aunque sólo sea poco importante, uno tiene que radicar más tiempo en ella, hablar con todas las clases de sus habitantes».

Fray Servando Teresa de Mier llega a conocer muy profundamente a miembros que pertenecen a los más diferentes estratos de la sociedad española; experiencia que también pudo vivir su contemporáneo Alexander von Humboldt durante su viaje por la Nueva España.[25] El relato de viajes se acerca así a un género literario que se halla próximo a los relatos del dominico mexicano fray Servando: me refiero a la *novela picaresca* que, dicho sea de paso, justamente con la publicación de *El Periquillo Sarniento* de Fernández de Lizardi a principios del siglo XIX en la Nueva España, incorpora la literatura colonial española al mundo novelesco de las literaturas modernas de Latinoamérica. El continuo ir y venir por la nueva sociedad le ofrece al viajero del siglo XIX la posibilidad de competir con la novela histórica, al estilo de Walter Scott, o con el modelo de novela realista pregonado por Balzac, y de abarcar una totalidad social partiendo del propio movimiento (hermenéutico). A su vez, la novela puede ser superada en la medida en que la exigencia de copia quede cimentada en la referencia al estatus testimonial del informante y a través de la veracidad de rutas de viaje comprobables: lugares existentes y mapas adjuntos le ofrecen al lector un marco seguro, de aparente exactitud fáctica de la realidad, para la lectura del texto. La literatura de viajes es, en última instancia, aquella literatura que pone al público por lo menos de tal manera en movimiento, que le anime al lector a «re-correr» las rutas del viaje con ayuda de los mapas topográficos correspondientes.

No cabe duda de que esta quinta dimensión, por supuesto, se complementa con una *sexta dimensión*,[26] la de la imaginación y la ficción, que hace que la lectura del relato de viajes se convierta, al servirse de modelos ficcionales y literarios, en algo atractivo para el lector contemporáneo, y quizá aun más para la lectora de aquella época, que tenía muchas dificultades para viajar. Humboldt tampoco veía contradicción alguna entre una dimensión y función científica y una específicamente poética del relato de viajes, tal y como lo escribe al final de su retrospectiva histórica a las «Sugerencias para el estudio de la naturaleza», recogidas en 1847 en su *Kosmos:*

> Las descripciones de la naturaleza, vuelvo a repetir aquí, pueden ser delimitadas y científicamente precisas, sin que pierdan por ello el aliento estimulante de la imaginación. Lo poético tiene que emanar de la relación censurada entre lo sensual y lo intelectual, del sentimiento de comunicación universal, de la limitación mutua y de la unidad de la vida de la naturaleza.[27]

Se profundizará esta armonía entre la precisión científica y el poder poético evocador del relato de viajes en las reflexiones acerca de la friccionalidad del género.

La *séptima dimensión* del relato de viajes, en extremo compleja, se podría definir como aquella que corresponde al espacio literario. Esta dimensión se refiere al modo

---

[25] Cfr. Ottmar Ette, «Transatlantic Perceptions: A Contrastive Reading of the Travels of Alexander von Humboldt and Fray Servando Teresa de Mier», en *Dispositio* (Ann Arbor), XVII, 42-43 (1992), pp. 165-197.

[26] Véase también Andrea Pagni y Ottmar Ette, «Introduction», en Andrea Pagni y Ottmar Ette (eds.), *Crossing the Atlantic: Travel Literature and the Perception of the Other.* Número doble de la revista *Dispositio* (Ann Arbor), XVII, 42-43, p. IV.

[27] Humboldt, *Kosmos, op. cit.*, tomo II, p. 74.

y manera en que un relato de viajes concreto se relaciona con textos de otros autores (es decir, *inter*textual) o también con los propios textos (por consiguiente, *intra*textual). Allí se puede distinguir entre un espacio literario implícito y un espacio literario explícito, en tanto se «intercalan» otros textos en el texto propio mediante referencias directas o alusiones indirectas no siempre percibidas inmediatamente por todos los lectores. En especial, a las referencias explícitas les corresponde a menudo una función legitimadora y de apoyo al discurso. Resulta reveladora y significativa por ejemplo la pregunta, si un viajero europeo hace referencias sólo a relatos de sus compatriotas o también a textos escritos por los habitantes de la región o del país visitados. Esta dimensión lleva siempre aparejada la pregunta: ¿hasta qué punto los objetos del relato de viajes (pueden) llegar a expresarse como sujetos? Apenas en el siglo XX se empezó a observar, en lo que se refiere a lo anterior, un cambio fundamental en ese sentido, pues los mismos «visitados» se incorporaron a los procesos creadores de sentido de los viajeros europeos.

Una *octava dimensión* se refiere a las nociones específicas de género, donde ya no se quiere analizar la pregunta acerca de la relación que guarda el relato de viajes analizado con los textos particulares que le sirven de norma o modelo, sino qué subgéneros literarios y tradiciones, qué sistemas de referencia científicos y, en especial, de las ciencias naturales se toman en cuenta y en qué medida se integraron las genealogías de relatos de viajes en los correspondientes textos. Porque el género del relato de viajes que se refiere al espacio empírico, así como la literatura en su conjunto, ocupan siempre una determinada posición dentro de los espacios específicamente literarios y de los de la historia de los géneros, es decir, se ubican dentro de su propio *mapping*.

Esto es válido también de la misma manera para la *novena dimensión* que aquí se menciona como última, aunque a ella le corresponde en el fondo un significado genérico. Porque ella está constituida por el espacio cultural, el cual atraviesa de alguna manera los otros espacios, respectivamente dimensiones. En materia de la literatura de viajes, pero pensando sobre todo en una literatura que transgrede fronteras, es de especial importancia la posición que ocupan los diferentes textos frente a determinados polos culturales. En el capítulo siete se presentará, en relación con esto, un modelo espacial multipolar referente al campo de tensión euro-americano. La novena dimensión del espacio cultural está presente en cualquier texto, incluso en un texto monocultural —si es que existe—, pero adquiere, en especial en la literatura de viajes, una extraordinaria concisión y trascendencia con miras a la pregunta acerca de la manera como se «entremezclan» e intercalan literaria, estética, política, social y filosóficamente los fenómenos de lo otro cultural.

Las dimensiones diferenciadas entre sí que hemos presentado serán concebidas a continuación de manera flexible y serán estudiadas en sus diferentes contextos. Seguramente se podría hablar también de otras dimensiones tanto del relato de viajes, como, a su vez, de la literatura en general —por ejemplo, de una dimensión política o de género, de una dimensión de la teoría o de la epistemología, de la virtualidad de los espacios que puede hacer realidad el público lector—. Algunas se desarrollarán y presentarán en los capítulos subsiguientes por medio de ejemplos

concretos. Pero en primer lugar será necesario precisar las múltiples relaciones entre literatura y viajes.

Literatura y viajes

No se puede fijar una línea divisoria entre la literatura ficcional y la literatura de viajes. Sin embargo, podemos indicar categorías de una pertinencia que cambia históricamente, la cual nos proporciona las bases para considerar un texto concreto como perteneciente a la literatura de viajes (cuya definición depende del momento histórico). De vital importancia es, en este sentido, el hecho de que la sexta dimensión del relato de viajes se refiere esencialmente al lector y la relación de éste con la recepción colectiva y los convencimientos relativos a lo históricamente verdadero. Muchos de los textos que hoy calificamos como literatura de ficción se han leído desde la perspectiva del relato de viajes e incluso *como* relatos de viajes. Y viceversa, hubo relatos «orientados en la facticidad» de los hechos que se comprendieron y (¿mal?) interpretaron como ficcionales. No resulta difícil encontrar ejemplos que pongan de manifiesto estas dos formas discrepantes de lectura; Wolfgang Neuber ha llegado a la siguiente conclusión:

> Desde este punto de vista, la ficcionalidad no significa la desviación intencional de lo fáctico de una realidad dada, sino más bien de aquello que una sociedad considera fidedigno en un determinado espacio histórico. Los criterios «ficticios *vs.* «conforme a la realidad» como categorías analíticas y literarias de la poética del relato de viajes se vuelven así obsoletos.[28]

Nos apartamos con ello de un modo de ver que analiza esquemáticamente la intencionalidad del autor y la estética de la producción y nos acercamos a la problemática de una perspectiva del relato de viajes que incluye las funciones de lectura del mismo en particular y de la literatura en general. La cita del *Kosmos* de Humboldt, mencionada anteriormente, pone de relieve que la función poética no es un simple accesorio ornamental, ni mucho menos un factor perturbador, sino que también es un componente esencial de la literatura de viajes occidental de cuño moderno (a la cual se puede agregar la *Relation historique* de Humboldt, que funciona, en cierta manera, como bisagra entre el siglo XVIII y XIX, y también como fundamento para el moderno relato de viajes sobre Latinoamérica). El *effet de réel* que alcanza un texto no se puede medir ingenuamente en una presupuesta «realidad fidedigna»; el verdadero efecto de realidad depende más que nada de las formas de escritura cambiantes e históricamente eficaces y de la «verosimilitud» que un determinado público le adjudique, tanto desde el punto de vista sociohistórico como sociológico-cognitivo. La necesaria participación del otro invariablemente ha obligado a los autores de la

[28] Véase Wolfgang Neuber, «Zur Gattungspoetik des Reiseberichts. Skizze einer historischen Grundlegung im Horizont von Rhetorik und Topik», en Peter J. Brenner (ed.), *Der Reisebericht. Die Entwicklung einer Gattung in der deutschen Literatur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989, pp. 51 ss.

literatura de viajes al planteamiento muy consciente de tales cuestionamientos. Así como ocurre con la autobiografía, también la literatura de viajes descansa en un pacto explícito con el lector.

Las relaciones, especialmente entre el relato de viajes y la novela, son, a su vez, intensas y complejas. Ambos géneros, que se desmoronan en un sinnúmero de subgéneros, son formas literarias híbridas que dan cabida a los más diversos tipos de textos, literarios y no literarios, y fragmentos. Entre los géneros y tipos de texto integrados en el relato de viajes sólo se mencionarán aquí los siguientes: el diario y la estadística, el material gráfico y cartográfico, el tratado político y la narración literaria, el ensayo filosófico y el comentario científico, la leyenda y la autobiografía, y también el tratado geográfico y el estudio de campo etnográfico. Todos estos tipos de texto se pueden encontrar también en la novela. Por eso no resulta difícil —siguiendo a Bajtin— entender la novela y el relato de viajes como cosmos de la «multiplicidad de discursos»,[29] puesto que muchas veces aparecen en él, de forma paralela, aparte de los más diversos textos incorporados, un sinnúmero de instancias (narrativas) y discursos ajenos, en parte escondidos. La «polifonía» de la palabra no se restringe exclusivamente a la novela, también tiene derecho a estar presente en el relato de viajes. Precisamente para éste la dialogicidad debería ser considerada una condición fundamental de toda experiencia y escritura, pues aquí lo otro entra en una relación (jerarquizada o no) con lo propio y se le motiva a entablar un diálogo. La oscilación entre lo ajeno y lo propio —no importa por medio de qué procedimientos literarios se logre— es representativa para la dinámica de una literatura que de ninguna manera se reduce a la dimensión topográfica.

El relato de viajes es un género traductor, en tanto traslada las experiencias individuales a los acervos de conocimiento colectivos, o por lo menos los pone en relación recíproca. Además es también una traducción, porque las formas de expresión culturales de lo otro se deben trasladar como ajenas a la propia lengua, a la lengua de lo propio. Por lo tanto, los relatos que en el siglo XIX escribieron los viajeros europeos que fueron a Latinoamérica y aquellos que redactaron los viajeros latinoamericanos que vinieron a Europa se pueden considerar como procesos de traducción lingüísticos y socioculturales. La travesía espacial de los viajeros europeos al Nuevo Mundo —a modo de cruce de un lado a otro (*Über*setzen)— corresponde al paso (o traducción) semántico (Über*setzen*) de las experiencias al Viejo Mundo. Siempre le subyace el reconocimiento, que el saber sobre la geografía no debe entenderse como el resultado de una progresión lineal, de una constante acumulación y ampliación de los conocimientos, sino que éste se realiza sin continuidad, al irse perdiendo conocimientos regionales a los que —tal vez— más tarde se pueda volver a acceder y que en un futuro se puedan utilizar. Si bien en el siglo XIX se produce un aumento considerable de los conocimientos geográficos, esto no significa que dicha ampliación se pueda observar en todas las regiones del subcon-

[29] Cfr. Michail M. Bajtin, «Das Wort im Roman», en Michail Bajtin, *Die Ästhetik des Worts*. Editado y con una introducción de Rainer Grübel. Traducción del ruso por Rainer Grübel y Sabine Reese, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979, pp. 154 ss.

tinente. En la actualidad, tampoco los bancos de datos y las autopistas de la información nos protegen del extravío de acervos de saber, que condicionado por los tiempos actuales ya no parecen ni relevantes ni pertinentes. Lo que no puede ser procesado como dato, hoy más que nunca está sometido a un proceso de eliminación, cuyos criterios jamás han encontrado un consenso intercultural.

Pero volvamos a la dimensión poetológica de nuestra pregunta. El movimiento del viaje está inscrito en la literatura misma. Sabido es que la primera novela de la modernidad (y no sólo según Bajtin), el *Quijote* de Cervantes, descansa en la estructura fundamental del viaje. La novela no sólo recurre a las estructuras del viaje, sino que hace el intento de incluir activamente al lector en dicho viaje (en el *Quijote*, por ejemplo, un viaje a través de La Mancha, de la geografía, la historia y la sociedad españolas y también en zigzag a través de modelos de la imaginación transmitidos literariamente y por medio de la cultura popular).[30] El relato de viajes, en este sentido —y también en relación con otros géneros y subgéneros, como por ejemplo la novela picaresca— es literatura potenciada, pues duplica la estructura de viaje inherente a la novela como estructura de experiencia comunicable, con la facticidad (a veces fingida) de una ruta comprobable. No nos debe extrañar por tanto que Honoré de Balzac compare, en su famoso «Avant-propos» de *La Comédie humaine*, al novelista con un viajero:

> Ya que la crítica ignoraba el plan general, yo le perdonaba tanto más, cuanto uno no puede impedir el ejercicio de la crítica, ni el de la vista, el de la lengua y del juicio. Bien, los tiempos de la imparcialidad no han comenzado para mí. Por lo demás, un autor que resuelve no querer exponerse al fuego de la crítica no debería comenzar a escribir, así como un viajero no debería ponerse en camino si siempre quiere contar con un cielo despejado.[31]

La comparación entre el autor y el viajero no sólo incluye el imperativo y los peligros del *se mettre en route* —con el que se simboliza el proceso mismo de escritura como movimiento espacial—, sino que también se refiere a la relación entre la correspondiente ruta y el plan general, cuya comprensión supone, para la crítica (y también para el lector particular), la condición previa para entender el movimiento concreto del viaje y un proyecto general de experiencia. Cuando se compara el «fuego» de la crítica con los elementos de la naturaleza a los que se expone el *voyageur*, se ve con claridad que no sólo se debe comprender la dimensión del contenido en el escrito como un movimiento, sino tal vez también la experiencia que el autor tiene al escribir. Se trata de un movimiento que sigue un plan general, el de *La Comédie humaine*, expuesto también al «azar» que, según Balzac, ha sido «el mejor nove-

[30] Son conocidas las estrategias de las que se sirvieron las instituciones oficiales de España para concretizar de manera pragmática esta actividad y convertirla en fuente de divisas. El turista que hoy viaja por España puede seguir con precisión absoluta la ruta recorrida por el «Caballero de la Triste Figura» y traducir los movimientos de viaje del héroe en un movimiento de viaje propio, aunque no sea a caballo. A esta problemática me referiré más adelante.

[31] Honoré de Balzac, «Avant-propos», en (id.), *La Comédie humaine*, tomo I. Edición publicada bajo la dirección de Pierre-Georges Castex, Paris: Gallimard, 1976, p. 15.

lista del mundo».[32] Sin embargo, en el relato de viajes el azar o la casualidad y el plan también forman polos que se intensifican mutuamente.

La lectura en sí puede ser considerada una forma de viajar. La escritora peruana Clorinda Matto de Turner supo entrelazar de manera bastante espectacular, por ejemplo, la travesía de los protagonistas de su novela *Aves sin nido* (1889) con la lectura, porque los viajeros prefieren el libro a la contemplación del paisaje andino que tienen que atravesar en su camino a Lima.[33] En lugar del viaje como lectura, evidentemente nos encontramos aquí con la moderna lectura de viajes, que debe franquear el temido vacío perceptivo del viaje. Se nos impone aquí otra definición de la literatura de viajes que, sin embargo, nos resulta familiar por nuestra práctica cotidiana de lectura. Según esta nueva definición, la literatura de viajes sería una literatura para ser leída cuando se viaja, como ocurre con los *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, del poeta vanguardista argentino Oliverio Girondo.[34] También en este caso se trata de una literatura en movimiento y remite a la relación fundamental que existe entre la literatura y los viajes.

Cien años después del impresionante escenario que nos devela Matto de Turner, nos encontramos con que la relación, tan instructiva no sólo desde el punto de vista de la historia de las ideas, entre el viajar y el leer ha adoptado una forma más radical, la de los vuelos. La lectura puede desconectar por completo el viaje si éste —como ocurre al volar— ya sólo es un corto espacio-de-tiempo (Zeit-Raum), de preferencia breve, que media entre el despegue y el aterrizaje. La molesta superación del espacio se amortigua con ayuda de una literatura en movimiento. Así, en el capítulo nueve de *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, de Italo Calvino, novela en la que los movimientos constantes del viaje ya aparecen en el título, se dice al respecto:

> Volar es lo opuesto a viajar. Atraviesas una grieta en el *continuum* espacial, una especie de agujero en el espacio, desapareces en la nada, te encuentras un momento, el cual a su vez es una especie de agujero en el tiempo, en ningún lugar, en ninguna parte. [...] Entretanto, ¿qué haces? ¿De qué manera rellenas tu ausencia del mundo y el mundo de tu ausencia? Lees; desde el despegue hasta el aterrizaje no apartas tus ojos del libro, porque más allá de la página sólo está el vacío, el anonimato de los aeropuertos, el útero metálico, que te envuelve y te alimenta, la siempre cambiante y siempre igual formación de pasajeros. Entonces da igual si te atienes a esta otra atracción del viaje, creada por medio de la uniformidad anónima de los caracteres tipográficos: también aquí es sólo el poder evocador de los nombres el que te persuade a pensar que estás sobrevolando cualquier cosa y no nada.[35]

---

[32] Idem, p. 11: «Le hasard est le plus grand romancier du monde: pour être fécond, il n'y a qu'à l'étudier».

[33] Cfr. Clorinda Matto de Turner, *Aves sin nido (novela peruana)*, Lima: Imprenta del Universo de Carlos Prince, 1889, p. 264.

[34] Los *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* que consultamos es una edición bilingüe: Oliverio Girondo, *Milonga. Zwanzig Gedichte im Tangoschritt*. Traducción de Thomas Ahlers *et al.* Editada y con un epílogo de Harald Wentzlaff-Eggebert, Göttingen: Schlender, 1984.

[35] Italo Calvino, *Wenn ein Reisender in einer Winternacht*. Traducción del italiano de Burkhart Kroeber, München/Wien: Hanser, 1983, p. 253.

El juego —muy evocador y con guiños en su exposición— entre el viaje y la lectura, entre el volar y el sobrevolar, nos conduce de nuevo a la materialidad de los signos gráficos sobre la página, signos que el lector debe recorrer con un movimiento lineal de los ojos. El movimiento que se ha realizado desemboca en otro, que a su vez es análogo a los movimientos que llevó a cabo la mano del escritor y a los del cuerpo del viajero. De este modo, el movimiento del viaje se inscribe doblemente en la literatura. La literatura y los viajes están relacionados íntimamente de muchas maneras, aunque no reconciliados. No sólo se potencian mutuamente, sino que también pueden rivalizar e incluso negarse: la lectura de la literatura de viajes no únicamente puede generar viajes nuevos y propios, como ocurrió en el caso de muchos viajeros alemanes que siguieron las huellas de Humboldt hasta Latinoamérica. Las relaciones intertextuales son, para autores y lectores, viajes que nos remiten de Carpentier a Gumilla y a Humboldt, de éste a Gumilla y Bernardin de Saint-Pierre, de este último a Rousseau y a Petrarca y así *ad infinitum*. La lectura de la literatura de viajes puede también reemplazar el viaje. En dicho caso, la lectura puede marcar el final del viaje como experiencia dentro de un espacio geográfico. Los taxis, que en la actualidad tienen accesos a Internet, prueban que aún no hemos alcanzado el final, aunque sólo sea virtual, de las correlaciones entre la literatura de viajes y los viajes de la literatura. Las ventanillas de los coches y los trenes han sido sustituidas por pantallas, que aumentan, a través de hipertextos, la superposición dinámica de los más diversos movimientos.

La literatura de viajes como literatura *fricional*

El relato de viajes, que como forma híbrida guarda parentesco con la novela, se diferencia de ella por ocupar un lugar histórico distinto dentro del sistema de los géneros, ya que se le ha asignado una posición determinada dentro del espectro de la literatura ficcional y no ficcional, así como por sus formas específicas de apropiación, sobre todo si tenemos en cuenta la institucionalización de su lectura.[36] Estas diferencias en la estética de la producción, en la especificidad del género y en la estética de la recepción tampoco fueron superadas del todo en el siglo XX, a pesar de que el leer y el escribir traspasan con mayor facilidad los viejos linderos de los géneros. Incluso hoy en día el relato de viajes no ha renunciado a su derecho a ser leído como un documento empírico y como una *narratio vera*.[37]

A diferencia del relato de viajes medieval, cuya meta primordial no era de ninguna manera la adquisición de conocimientos empíricamente comprobados, el mo-

[36] Éstas también corresponden a la respectiva velocidad de lectura, que depende del género leído. Es de suponer que entre la lírica, el cuento, la novela y el relato de viajes se puede encontrar una línea ascendente en cuanto a la velocidad de la lectura.

[37] Cfr. Neuber, «Zur Gattungspoetik des Reiseberichts», *op. cit.*, p. 55, así como p. 56: «La determinación del relato de viajes como historiografía en tanto es la representación narrativa de sucesos, en esencia puede tener validez para toda la época moderna».

derno relato de viajes, sobre todo el que se aboca al llamado «Nuevo Mundo», se orienta en la acumulación de experiencias y su transmisión. Esto justifica una lectura que considera y analiza los relatos de viajes como fuentes históricas, sociológicas o geográficas. Se «garantiza» la utilidad del relato de viajes para determinadas disciplinas y asignaturas académicas gracias a la institucionalización del género desde los primeros relatos y crónicas del siglo XVI. Estas formas de escritura, con distintos destinatarios, tenían como meta asegurar el flujo de información de América a Europa, orientado siempre (y sin posibilidad de cuestionarlo) en el provecho que les traerían a las madres patrias europeas. Muchos relatos de viajes del siglo XIX todavía se sitúan en esa tradición —ser transmisores de información— enfocada hacia los intereses (coloniales) del cliente, a cuyo servicio se hallaban los viajeros.[38] Una institucionalización del relato de viajes de esa índole también se puede ver en algunos viajeros que se mueven en dirección contraria. Es el caso del argentino Domingo Faustino Sarmiento[39] —así como también el de otros intelectuales hispanoamericanos—, que viajó a Europa en la década de los cuarenta no por cuenta propia, sino como enviado del gobierno chileno, ci cual esperaba obtener informaciones orientadas en la práctica que sufragaran sus propia manera de actuar. No obstante, estas relaciones no sólo tienen como base una asimetría económica o social, sino también una asimetría intercultural,[40] que mantiene a los viajeros latinoamericanos alejados de pensar en la dominación del país visitado y además lleva el perfil literario del relato de viajes a otras funciones y formas de expresión. Incluso hoy, los europeos parecen poco preocupados por lo que los viajeros no europeos escriben sobre Europa.

Es probable que el comienzo del siglo XIX se pueda caracterizar también desde esta perspectiva de transmisión transatlántica de información, por la división que se establece entre formas procedentes de las especialidades científicas y formas que no son específicas del ramo;[41] sin embargo, no conviene descuidar también aquí las formas y funciones de la lectura que debemos incorporar a nuestras reflexiones. Porque las estrategias de autentificación científicas de ninguna manera son capaces de eclipsar los procedimientos literarios, es decir, los «tropos del discurso» inherentes a cualquier tipo de escritura, también a la historiográfica, para «protegen» con ellos el texto frente a modelos de lectura no científicos. El análisis que efectúe una disciplina específica del relato de viajes utilizándolo como fuente es legítimo; pero es igualmente lícito indagar los procedimientos literarios, los movi-

[38] Véase Mary Louise Pratt, «Humboldt y la reinvención de América», en *Nuevo Texto Crítico* (Stanford) I (1987), pp. 35-53, así como (id.), *Imperial Eye. Travel Writing and Transculturation*, London/New York: Routledge, 1992.

[39] Cfr. Roberto Hozven, «Domingo Faustino Sarmiento», en Luis Íñigo Madrigal (ed.), *Historia de la literatura hispanoamericana*, tomo II: *Del neoclasicismo al modernismo*, Madrid: Cátedra, 1987, pp. 431 s.; acerca de la importancia del relato de viajes europeo para el pensamiento y la escritura de Sarmiento véase también Roberto González Echevarría, «Redescubrimiento del mundo perdido: el "Facundo" de Sarmiento», en *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh), LIV, 143 (abril-junio de 1988), pp. 385-406.

[40] Cfr. Ottmar Ette, «Lateinamerika und Europa. Ein literarischer Dialog und seine Vorgeschichte», en José Enrique Rodó, *Ariel*, Mainz: Dieterich, 1994, pp. 9-58.

[41] Aunque seguramente no en la división tan absoluta como la cree suponer Wolgang Neuber, cfr. Neuber, «Zur Gattungspoetik des Reiseberichts», *op. cit.*, p. 57.

mientos metafóricos y metonímicos en textos pragmática o expositivamente estilizados; es decir, poner de relieve lo literario de la literatura de viajes y considerar la función poética de igual importancia a las otras funciones y tareas del relato de viajes.

Así, el género del relato de viajes en cada caso descansa, aunque siempre de forma distinta, en el alejamiento y posterior acercamiento del yo narrado y del yo narrador. Precisamente, las aseveraciones específicas de una disciplina que se dejan evaluar, dependen, en lo que se refiere a sus estrategias de autenticidad, del fortalecimiento de la figura (literaria) del yo narrado, puesto que él es el único que fidedignamente puede aparecer como testigo directo y garante de lo relatado; una función que se manifiesta en el relato de viajes del siglo XIX por las continuas referencias a los objetos representados que se vieron con los propios ojos y dando cuenta del paso del dominio del oído a la predominancia de la vista.[42] Sin embargo, esto vincula estructuralmente el relato de viajes con la autobiografía y sus estrategias de autentificación, que se basan en un juego de estructura igualmente compleja entre el yo narrado y el yo narrador.

El paralelismo entre la autobiografía y el relato de viajes ha sido mencionado con frecuencia. Ralph-Rainer Wuthenow, partiendo del mismo, ha hecho la observación de que, a diferencia de la autobiografía, era más probable desarrollar «una tipología de la literatura de viajes a partir de la tipología del viajero».[43] Algunos años antes, Numa Broc había propuesto ya una tipología de esta índole, que distinguía entre *voyageur pur, voyageur-compilateur* y *compilateur pur*.[44] Dado que se encuentra ya en el *Voyage autour du monde* de La Pérouse un desdoblamiento entre el yo narrado y el yo narrador —a pesar de que este relato fue escrito durante el viaje y posteriormente ya no se corrigió, puesto que su autor murió en circunstancias misteriosas durante ese viaje—, cabría formular la pregunta de si la división propuesta por Numa Broc es algo más que una práctica clasificación esquemática que, en el mejor de los casos, no hace sino bosquejar la tendencia fundamental que sigue todo relato de viajes individual. Porque, desde el punto de vista hermenéutico, es imposible que exista el «viajero puro», que sólo informe acerca de lo que ha visto y no tome en consideración otras informaciones. Los conocimientos previos del viajero influyen invariablemente en su percepción de la realidad (y, por ende, a nivel textual, en la perspectiva del yo narrado, al que se le traspasa la función narradora de lo «directamente vivido»). La función del yo narrador consiste, por regla general, en garantizar la transmisión de informaciones poniéndolas siempre en correlación con los acervos de conocimiento existentes (respectivamente, con lo que se cree que conoce el lector al que va dirigido el relato). En el plano textual, el «viajero puro» se manifiesta por lo tanto como una figura modelada por el autor, que, a fin de cuentas,

[42] Véase para ello el capítulo 3 de este libro.

[43] Ralph-Rainer Wuthenow, *Die erfahrene Welt. Europäische Reiseliteratur im Zeitalter der Aufklärung*, Frankfurt am Main: Insel, 1980, p. 417.

[44] Broc, *La Géographie des Philosophes, op. cit.*, pp. 187 s. Los dos polos de esta tipología los ocupan por un lado aquel viajero que sólo considera lo que vio con sus propios ojos, y por el otro extremo el *géographe de cabinet*, que no abandona su cuarto de estudio, y únicamente interpreta los relatos de los demás.

sirve como testimonio (y, más tarde, de aprovechamiento) de lo relatado, mientras que al yo narrador le corresponde, en esta singular división del trabajo, la tarea de ser la correa de transmisión literaria encargada de la comunicación y recepción de las «informaciones» transportadas. La reconfirmación a través de la inmediatez de la vivencia y la vista (el yo narrado) se complementa eficazmente con la perspectiva del yo narrador, para cuyo proceso de autentificación se vale de la descripción distanciada, la revisión crítica de las fuentes y una mediación discursiva que tome en cuenta la correspondiente transmisión del conocimiento acerca de la sociedad. De la tensión entre el yo narrado y el yo narrador surge además la posibilidad de reflexionar, en diálogo con el lector, sobre las posibilidades, las formas y los problemas de la percepción del otro; de involucrar al lector mismo en esta problemática teórica de la percepción, y, por consiguiente, de exponerlo a los movimientos del entendimiento tanto en el plano narrativo como en el teórico-discursivo. De este modo se le ofrece al lector la posibilidad de repensar sus hábitos perceptivos y de experimentar con nuevas formas de apropiación de realidades ajenas. La literatura de viajes vuelve a poner en movimiento una percepción rígida tanto de lo ajeno como de lo propio.

Nuestras reflexiones acerca del desdoblamiento entre (por lo menos) dos instancias del yo en el relato de viajes muestran que desde esta perspectiva tampoco se puede sostener una división entre «ficticio» y «conforme a la realidad» al referirnos a un análisis clasificador del relato de viajes pensado desde el punto de vista teórico.

El relato de viajes es, como la novela, una forma híbrida. Sin embargo, a diferencia de ella, no está sujeto al polo ficcional —tanto desde la estética de recepción como de la producción— en el campo de tensión que se produce entre las formas textuales ficcionales y las no ficcionales. Si por lo general se puede colocar la novela en el polo de la ficción, vale preguntar por el lugar en el cual se podría acomodar, por contraste, el relato de viajes. Podemos concluir de lo anterior que es completamente legítima una lectura que sitúe el relato de viajes en el polo de lo no ficcional y que se lean las informaciones por él transmitidas como documentos y fuentes; sin embargo, una lectura de ese tipo no puede (y no podrá nunca) agotar el género en sí. Más bien se ha puesto de relieve que el relato de viajes —y no «sólo» en su variante fantástica— atrae hacia sí modelos de lectura ficcionales y no ficcionales uniéndolos a menudo de manera indisoluble. ¿Entonces, dónde colocar el relato de viajes?

En un interesante y aclarador estudio, Gérard Genette introduce la diferencia entre ficción y dicción, definiendo ambos términos de la siguiente manera:

> Literatura de ficción es aquella que se caracteriza particularmente por el carácter imaginario de sus objetos, mientras que literatura de dicción impresiona, sobre todo, por sus cualidades formales, sin tomar en cuenta las amalgamas y las formas mixtas.[45]

[45] Gérard Genette, *Fiktion und Diktion*. Traducción del francés de Heinz Hatho, München: Fink, 1992, pp. 31 s. La primera edición francesa apareció un año antes en la editorial Seuil en París.

Si intentamos aplicar al relato de viajes las definiciones propuestas por Genette veremos que dichas definiciones no son pertinentes para analizarlo. Por regla general, el espacio temático «imaginario» no encuentra cabida en el relato de viajes, así como tampoco lo puede hacer *ex negativo* una literatura de dicción no imaginaria —pensemos en los paralelos con la autobiografía—. El relato de viajes se caracteriza más bien por una singular oscilación entre ficción y dicción, por un vaivén continuo que impide una clasificación estable tanto en lo referente a la producción como a la recepción. Entre los polos de la ficción y la dicción, el relato de viajes nos lleva mejor dicho a una *fricción,* puesto que se evitan el establecimiento de limitaciones bien definidas, así como los intentos de realizar amalgamas estables y formas mixtas. A diferencia de lo que ocurre con la novela, el relato de viajes constituye una forma híbrida no sólo a consecuencia de los géneros que incluye y su variedad de discursos, sino también por su capacidad de sustraerse a la oposición entre ficción y dicción. El relato de viajes ha limado las fronteras entre los dos ámbitos: se encuentra en un área de la literatura que podemos definir como literatura *friccional.*[46]

Los lugares del relato de viajes

El relato de viajes es un género del lugar, mejor dicho, de cambio de lugar y de permanente determinación de nuevos lugares. Esto suena evidente e incluso banal; sin embargo, no se ha considerado este aspecto con la debida profundidad en sus consecuencias estéticas específicas. Los lugares del relato de viajes se han analizado hasta ahora casi exclusivamente en su aspecto referenciable y externo al texto, es decir, en su realidad extralingüística. Esto corresponde a lo que Genette considera como carácter diccional de la literatura de viajes; de este modo, y siguiendo la terminología de Broc, podemos preguntarnos si el escritor se limita a presentar un determinado lugar en el relato de viajes o si realmente lo ha visitado y *visto.* Entre una lectura de esta manera institucionalizada y la lectura de relatos de viajes fantásticos, empero, se puede pensar en un modo de lectura que oscila permanentemente entre la «conformidad con la realidad» y lo «ficcional» para no reducir *y fijar* la polisemia del texto analizado mediante una referencialidad externa al texto o una ficcionalización literaria interna; en otras palabras, para no reducir la variedad de movimiento, la dinámica y la vaguedad del relato de viajes. A continuación vamos a desarrollar cuatro lugares diferentes de la literatura de viajes.

1. *La despedida.* Si preguntamos por aquellos lugares en los cuales el escritor de viajes con ahínco marca y carga semánticamente su relato, si preguntamos por las formas específicas de la *dispositio,* podemos decantar, de entre la gran cantidad de posibilidades, algunos modelos fundamentales de lugares de la literatura de viajes.

[46] Véase para más detalles el capítulo 5, así como Ottmar Ette, *Roland Barthes. Eine intellektuelle Biographie,* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997, pp. 308-312.

Un primer lugar de esta índole corresponde a la despedida de lo propio. Ésta puede escenificarse —como por ejemplo en el *Voyage à l'île de France* del joven Bernardin de Saint-Pierre— en forma de una despedida de los seres queridos o de la naturaleza a la que se ha tomado afición. En este caso, la dimensión de las vivencias humanas intensas (la posición del yo narrado) pasa al primer plano:

> Se dispara el último tiro de cañón. Se han izado las velas; veo cómo se van perdiendo los contornos de las riberas, los fuertes y los techos de Port-Louis. ¡Adiós, mis amigos, más valiosos que todos los tesoros de las Indias!... ¡Adiós, bosques del Norte, que nunca más volveré a ver![47]

En realidad se encuentra, en el libro de Bernardin de Saint-Pierre, una duplicación de este lugar de la literatura de viajes: la despedida de Europa no sólo se expresa en forma de una carta, sino también por segunda vez en el *Journal*, que se inserta inmediatamente después en el cuaderno de bitácora. Aquí se pintan con tonos fatídicos las especificaciones náuticas relevantes, así como un accidente, en el cual mueren tres tripulantes frente a las costas bretonas, apenas se habían hecho a la mar durante la salida de Europa. El relato de Bernardin es revelador porque desarrolla una perspectiva doble, que permite presentar, por medio de la carta (literaria), el mundo interior del viajero y, por la supuesta vía sobria del cuaderno de bitácora, las vivencias enfocadas hacia el mundo exterior. El hibridismo del relato de viajes no sólo permite el empleo de dos géneros bastante diferentes y relacionados de manera superficial entre sí, sino también una doble perspectiva de la separación dolorosa y del peligro de una partida y un largo viaje hacia el mundo extraeuropeo. La duplicación introduce, en cierto modo al margen, una curiosa oscilación entre la presentación literaria de la experiencia individual y las formas de escritura con equivalente en la realidad y de alguna manera orientadas en la fidelidad de los hechos, lo cual subraya el carácter fricccional del texto.

Sin embargo, la despedida de lo propio también puede incluir una reflexión de mayor alcance que permite ver lo propio desde una nueva perspectiva:

> Al caer la noche, el mar se alborotó y se levantó un viento frío. Navegamos rumbo al noroeste con el fin de no encontrarnos con las fragatas inglesas que, como se creía, navegaban por esas zonas. Serían las 9 de la noche cuando avistamos la luz de una cabaña de pescadores de las Sisargas, lo último que vimos de la costa de Europa. A medida que nos alejábamos, el débil resplandor se fue fundiendo con la luz de las primeras estrellas que empezaban a asomar en el horizonte y nuestras miradas se detuvieron sin querer en ellas. Nunca podrá olvidar una impresión así aquel que haya emprendido un viaje por mar en una edad en que las emociones todavía gozan de su plena profundidad y fuerza. ¡Qué recuerdos se despiertan en la imaginación cuando, en plena noche, un punto luminoso nos señala la costa de la patria, centelleando de cuando en cuando entre las olas en movimiento![48]

---

[47] Bernardin de Saint-Pierre, *Voyage à l'île de France. Un officier du roi à l'île Maurice 1768-1770*. Introducción y notas de Yves Bénot, Paris: La Découverte/Maspero, 1983, p. 36.

[48] Alexander von Humboldt, *Reise in die Äquinoktial-Gegenden des Neuen Kontinents*. Editado por Ottmar Ette, tomo I, Frankfurt am Main/Leipzig: Insel, 1991, p. 65 s.

En esa parte de su relato, Alexander von Humboldt introdujo un débil y diminuto signo luminoso de la costa española, que marca el lugar donde se separa de lo propio. Al convertir la costa española en costa del *pays natal*, lo propio se enfoca desde una perspectiva nueva. De este modo, la extraña España se abre a la Europa más amplia y se convierte en lo propio (o quizá con más precisión: en lo ajeno *dentro de* lo propio). Lo cual, a su vez, induce a una primera reflexión —todavía implícita— sobre la propia percepción, porque en lo sucesivo el viajero experimentará y presentará el llamado Nuevo Mundo *como europeo*, como habitante del Viejo Mundo.[49] Así, en el relato de viajes no sólo se pone de relieve el plano de la experiencia individual desde la perspectiva del yo narrado, sino también desde la distancia del yo narrador, que puede recurrir a su memoria y a aquello que de por vida se encuentra allí almacenado. Por ende, se introduce un oscilar entre lo vivido y lo narrado desde la distancia, lo que, en lo sucesivo, le permite a Humboldt llevar a cabo un reflejo de las condiciones de la percepción y hacer comentarios desde un plano abstracto y «filosófico». La existencia real de las cabañas de los pescadores de las Sisargas pasa —en vista de su enorme su carga polisémica— a un segundo plano, pero sin desaparecer por completo, puesto que informan al lector acerca de la ruta que ha tomado el barco.

Al emprender un viaje a América o a Ultramar, la despedida de Europa coincide con el paso de un viaje terrestre o fluvial a un viaje marítimo. En el relato de viajes generalmente se pone de relieve un cambio de esta magnitud y con frecuencia se reflexiona sobre él utilizando criterios teórico-perceptivos. Georg Forster, en sus *Ansichten vom Niederrhein* —obra que de cierta manera se relaciona con las *Ansichten der Natur* de Humboldt, quien acompañó a aquel temprano circunnavegante en su viaje por el Rin—, se sirvió de la visión del mar para lanzar una mirada retrospectiva sobre la vuelta al mundo que había dado doce años antes con James Cook y también lo utilizó como punto de partida para sus reflexiones filosóficas,[50] de las que estaban tan saturados los relatos de viajes franceses y alemanes de finales del XVIII. Tierra y mar marcan aquí un lindero al que, en el plano del relato de viajes —incluso en aquellos que se llevan a cabo en el interior de Europa (pensemos sólo en las travesías entre Sicilia y las costas napolitanas que describiera Johann Wolfgang Goethe en el *Italienische Reise*)—, le corresponde un lugar propio dentro de la literatura de viajes. Pero también el cambio del me-

[49] Una variante de este lugar de la literatura de viajes y sus implicaciones filosóficas la encontramos en el voluminoso *bestseller* de Raynal sobre la expansión colonial europea, una obra de la segunda mitad del siglo XVIII. Allí aparece el paso de la línea ecuatorial —que la tripulación y los pasajeros festejaban siempre de una manera casi ritualizada—, como punto decisivo en el cambio, de ninguna manera positivo, de la conciencia y del comportamiento: «Una vez traspasada la línea equinoccial, el hombre ya no es inglés, u holandés, ni francés, ni español, o portugués. Sólo conserva de su patria los principios y prejuicios, que explican o excusan su comportamiento. Servil y rastrero, cuando es débil; violento, cuando es fuerte; expuesto al impulso de adquirir y gozar; y es capaz de cometer todo tipo de fechorías, si éstas le acercan con mayor rapidez a su meta. Es un tigre domesticado que retorna a la selva. La sed de sangre de nuevo toma posesión de él. De este modo se mostraron todos los europeos, sin excepción alguna, en el Nuevo Mundo, allí hacia donde les había llevado el común delirio, la sed de oro». Guillaume-Thomas Raynal, *Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des européens dans les deux Indes*, tomo 5, Genève: Chez Jean-Léonard Pellet, 1781, libro 9, p. 2.

[50] Véase Wuthenow, *Die erfahrene Welt*, *op. cit.*, p. 388.

dio de locomoción a menudo trae consigo un cambio en la perspectiva de la percepción, del cual siempre se sirve el yo narrador para abandonar el plano específicamente referencial y narrativo del relato —como ocurre en el *Voyage sur l'Amazone* de La Condamine al pasar del viaje por tierra al viaje por río—.[51] Un cambio en el paisaje que rodea al viajero trae muchas veces aparejada una toma de conciencia de las propias posiciones teóricas: la teoría del paisaje se transforma en un paisaje de la teoría. El paisaje se convierte en punto de partida y, más aún, en la escenificación de la teoría. En La Condamine, los movimientos del viajero que podemos referir corresponden de manera compleja a movimientos de comprensión y comunicación que se le transmiten al lector desde la interacción entre el yo narrado y el yo narrador.

A los preparativos de la partida en el plano del texto le corresponde el movimiento del lector, que se compromete a abandonar lo propio y se entrega con confianza al viaje en el texto ajeno. Por este motivo también es significativa la señalación de este lugar, al que suele anteceder —tal y como ocurre en el relato de viajes de Bernardin de Saint-Pierre— una presentación detallada de lo propio (en el caso de Saint-Pierre, de la Bretaña). La despedida de lo propio se modela por lo general mediante contrastes. El contraste que se establece entre dos paisajes y dos culturas engendra en ambos una teoría y una epistemología.

2. *La culminación.* Un lugar, sin duda de igual importancia en el relato de viajes, es aquel momento del recorrido que el escritor convierte en culminación y elemento central de su viaje. Una espectacular puesta en escena la encontramos en el viaje que hace Charles-Marie de la Condamine, miembro de la Académie des Sciences francesa, por el Amazonas al que hemos aludido. En su discurso de 1745 ante esa institución, La Condamine omitió casi por completo su viaje al Perú y sus largos años de estancia en la región andina, ya que un año antes otro miembro de esa expedición, Pierre Bouguer, con quien estaría largo tiempo en litigio, había presentado un informe de su viaje a la Académie. La Condamine, por ende, tenía razones bien fundadas para resaltar precisamente aquella parte de su estancia en la colonia americana de España en cuya presentación no tendría que temer ninguna competencia desagradable. El viaje por los Andes, con el que cierra una larga etapa de trabajo investigador en esa región, aparece así como un prólogo a aquel capítulo de su relato en el que narra su vuelta a Francia; un viaje río abajo que le permitió atravesar la parte central de Sudamérica de occidente a oriente siguiendo el cauce del Amazonas hasta su desembocadura. La entrada a esta nueva y destacada fase de su viaje se realiza a través del Pongo de Manseriche, último obstáculo de los Andes que atraviesa el Alto Marañón antes de desembocar en la llanura tropical. La Condamine, sin embargo, no se olvida de hacerles la observación a los miembros de la

[51] Durante el viaje por el río, la posición propia es una que se encuentra en movimiento, una perspectiva que no permanece en ningún lugar, de un «voyageur que ne voit les choses qu'en passant», esto es, de un viajero que sólo ve las cosas al pasar; cfr. Charles-Marie de la Condamine, *Voyage sur l'Amazone.* Introducción y notas de Hélène Minguet, Paris: Maspero, 1981, p. 62.

Academia de que la traducción idónea de «Pongo» sería «portón». Y por ese portón entrará en una nueva fase su propio relato:

> Al llegar a Borja, sentí hallarme en otro mundo, lejos de todo comercio humano, en un mar de agua dulce, en medio de un laberinto de lagos, ríos y canales, que penetra en todos los sentidos una selva inmensa, que ellos solos hacen accesible. Me encontré con plantas nuevas, animales novedosos, hombres nuevos. Mis ojos, que se habían acostumbrado a ver durante 7 años a las montañas perderse en las nubes, estaban obsesionados en abarcar el horizonte, sin otro obstáculo que las colinas de Pongo, que pronto desaparecerían de mi vista.[52]

Se abre un nuevo paisaje de la teoría. Al cruzar el portón, pronto a desaparecer, el viajero ha pasado de un mundo de lo tridimensional a un mundo de lo bidimensional. El nuevo tramo del río se apostrofa enfáticamente como mundo *nuevo,* con nuevas plantas, animales y hombres; y se presenta así ante la mirada del descubridor europeo como un cosmos, que a la vez está radicalmente separado de Europa y del mundo andino de América. Los ojos ya no tropiezan con ningún obstáculo; una situación de transparencia hermenéutica (percibida como experiencia casi extática), fruto de la bidimensionalidad del paisaje fluvial y sus múltiples relaciones, y no, como más tarde ocurrirá con Rousseau, consecuencia de la visión panorámica desde lo alto de la montaña. Y sin embargo, se presenta como un laberinto en cuya inconmensurabilidad debe adentrarse el investigador y cuyo plano debe descifrar. La estilización del yo, hasta convertirlo en una personalidad investigadora solitaria, encarnada en un personaje literario que cautivo en el río Amazonas y el laberinto, al que voluntariamente ha entrado, reemplaza allí a personajes míticos cuya grandeza heroica él imita. Debemos señalar que durante este viaje La Condamine no iba solo; le acompañaban unos remeros indios y un guía, así como también un ilustrado español de la Colonia y más tarde otros viajeros que se incorporaron por un tiempo a la expedición. Los elementos paisajísticos, que remiten a la realidad extralingüística y que más tarde serán comprobados por otros viajeros, como en el caso del Pongo de Manseriche, son puestos en movimiento oscilatorio perpetuo junto con técnicas literarias específicas de escenificación y a través de la semantización intertextualmente potenciada. Este movimiento no se puede reducir a lo documental, sino que subraya el estado fricciona! de esta travesía por un paisaje acuático. En este recorrido el yo es *al mismo tiempo,* en un plano referenciable, el viajero y el naturalista; en un plano histórico-literario, el heredero de Cristóbal Colón, quien ya había hablado de un mar de agua dulce en la desembocadura del Orinoco; en el plano de la mitología griega, un digno sucesor de Teseo, a quien incluso supera, en tanto encontrará, con ayuda de un mapa fluvial dibujado por él mismo, el hilo que le permitirá salir victorioso de ese laberinto; y, finalmente, en el plano psicoanalítico, un yo que celebra extasiado la inmersión en el agua, y festeja con arrobamiento el paisaje acuático de la *mer d'eau douce* como una reunificación prenatal con la madre. Este pasaje aparece así codificado desde distintos puntos de vista y se escenifica

[52] Ídem, p. 60.

como culminación (y, a su vez, como transgresión de una frontera). No se valoraría adecuadamente el estado *fricional* del texto si éste se aplanara y se redujera al primer plano referenciable.

En el *Voyage autour du monde*, de Louis-Antoine de Bougainville, encontramos la escenificación —no menos espectacular— de un nuevo lugar y, a la vez, de un nuevo paraje del propio relato de viajes. En dicha obra, a la presentación de Tahití —como ya se mencionó con anterioridad— se le adjudicará una especial importancia. El acercamiento a Tahití, incluso antes del desembarco en la isla y de la mención de aquel anciano que no parece preocuparse por los europeos y que sirvió de punto de partida para el suplemento filosófico de Diderot, le ofrece al escritor-viajero la oportunidad de pintar un cuadro cargado de alusiones de la isla a la cual se están dirigiendo.

> El aspecto de aquella costa que se eleva como un anfiteatro, nos ofreció el espectáculo más amable. Aunque las montañas son de una gran altura, la roca no enseña en ninguna parte su árida desnudez: todo está cubierto de bosque. Apenas les creímos a nuestros ojos, cuando descubrimos una montaña, que está cubierta de árboles hasta su solitaria cima, que se eleva a la altura de las montañas del interior de la parte meridional de la isla. [...] De lejos se le habría podido considerar una pirámide de una altura inmensa, que la mano de un decorador hábil habría adornado con guirnaldas y follaje.[53]

Sin duda, Bougainville reúne, en la detallada presentación panorámica elaborada desde el mar, todos los elementos del *locus amoenus*, cuya súbita aparición habrá maravillado al lector después del pesado viaje en barco y la monotonía del mar. Es una sorpresa que en el texto está sujeta al plano de la experiencia inmediata, aunque los viajeros no hubieran dado crédito a lo que veían con sus propios ojos. La singularidad de este pasaje radica en que Bougainville responde al casi increíble cuadro paisajístico de una manera a su vez paradójica y eficaz, al poner el acento en los aspectos artísticos, teatrales y artificiales y no, como lo suele hacer en otros momentos, en las estrategias de medición y observación científica para dotar de credibilidad al discurso. La culminación se pone en escena como sorpresa teatral. A los viajeros se les ofrece un espectáculo natural en el que la naturaleza se sirve de los recursos artísticos del teatro. Al final de esta primera presentación de Tahití, el plano del *spectacle*, gracias a la aparición sigilosa e impresionante de una muchacha en la escena, es transportado a un momento culminante en el que se erotiza todo el espectáculo:

> A pesar de todas las precauciones que habíamos tomado, una joven mujer logró subir a bordo, y se sentó en la cubierta de popa cerca de una escotilla, que se encontraba encima del cabrestante; esta escotilla estaba abierta, para que los que trabajaran abajo tuvieran suficiente aire. La joven mujer dejó caer con descuido su taparrabos que la cubría, y apareció ante los ojos de todos así como la Venus se le mostró al pastor frigio.

[53] Louis-Antoine de Bougainville, *Voyage autour du monde par la frégate du Roi "La Boudeuse" et la flûte "L'Etoile"*, Paris: Gallimard, 1982, p. 223.

> Tenía unos contornos celestiales. Los marineros y los soldados se apretujaban para llegar a la escotilla, y nunca antes se había activado tantas veces el cabrestante.[54]

Aquí el espectáculo pasa de la distancia a la proximidad: la belleza natural y paradisíaca de la isla halla su paralelo en la natural y descarada belleza de una de sus habitantes. El *spectacle* se ha desplazado de la naturaleza a los hombres y de la costa al barco de los viajeros. La anhelante mirada hacia la tierra prometida se transforma en la ansiosa mirada masculina sobre la mujer paradisíacamente inocente que se les devela a los hombres. Este doble movimiento, que degrada el anfiteatro de la costa en un simple telón de fondo, en un decorado hábilmente diseñado para colocar a la mujer en el centro de la atención, tiene también en cuenta la posición del espectador, que sólo podrá participar como *voyeur* del espectáculo a través de la única apertura disponible, una escotilla. Similar es la función del relato de viajes que interrumpe la descripción de los encantos de la muchacha para permitir que el público lector tome el lugar de los marineros o espectadores iniciales —y sienta con ello las bases para el enorme éxito del texto—. Bougainville desarrolla aquí un teatro de imágenes en el cual la muchacha no habla y, por ende, es parte del reino de la naturaleza; pero precisamente esa mudez es la que permite al narrador vincular el lenguaje corporal de la bella desconocida con el código de las diosas de la Antigüedad. De esta manera se pone en movimiento un juego de correspondencias entre el Viejo y el Nuevo Mundo, el juego de una literatura friccional cuyos movimientos de viaje, más allá de las fronteras discursivas, ya no se limitan a la realidad extralingüística. De aquí resulta buena parte de la capacidad de fascinación que emana del relato de Bougainville.

Sería francamente absurdo preguntarse por la referencialidad del último pasaje aquí expuesto. La textualidad hace tiempo que ocupó su lugar. Es difícil encontrar un relato de viajes en el cual las ya mencionadas dimensiones literarias del viaje aparezcan con tal densidad, como lo hicieran en la presentación literariamente perfeccionada que nos proporciona Bougainville sobre Tahití. La bidimensionalidad del mar se amplía de manera impresionante por medio de la tercera dimensión, la de la altura. Como podemos observar, nos encontramos ante un movimiento contrario al que veíamos en La Condamine, porque no se ejecuta el paso del mundo de las montañas al del «mar de agua dulce», sino que se subraya el movimiento del mar en dirección a la tierra firme. El viaje en el tiempo se le agrega inmediatamente, en tanto lo visto se vincula con las grandes culturas de Occidente (la pirámide, Venus y el pastor frigio, la nueva Citera, la *nouvelle Cythere*[55] de la Afrodita tahitiana de Bougainville). El viajero mismo entra en un mundo de monumentalidad antigua, que empieza a vivir y a ponerse en movimiento ante sus ojos —como lo muestra el ejemplo de la tahitiana—, por lo cual evidentemente se calcan estructuras del mito de Pigmalión a nivel textual. A esta cuarta dimensión le sigue, en un pasaje posterior, el viaje relativamente corto a través de las dimensiones sociales de la sociedad tahitiana. El cuadro completo, sin embargo, está integrado en las dimensiones de la

[54] Ídem, p. 226.
[55] Ídem, p. 247.

imaginación y de lo literario que, sirviéndose de alusiones y referencias conocidas, influyen poderosamente en la imaginación del lector y re-crean un espacio literario orientado en el espacio cultural occidental de manera tahitiana. En la confluencia de estas dimensiones se genera uno de los lugares de la literatura de viajes más perspicaces; por lo que la corta estancia en Tahití —que en el plano referencial es sólo una insignificante etapa en el recorrido del viaje— se estiliza de tal manera que se convierte en el punto culminante del viaje. Este popular relato de viajes de Bougainville muestra de manera casi idónea la oscilación, imposible de fijar, entre el polo ficcional y diccional. En esto precisamente radica la tensión y la eficacia que irradia de este relato de viajes de la expansión europea. La literatura de viajes aparece en los pasajes citados, y en otros autores y textos, en más de un sentido, como una literatura en movimiento: es, a su vez, una literatura que se encuentra de viaje (Afrodita en Tahití), una literatura que hace viajar al lector y, finalmente, una literatura que se realiza en un doble lugar de escritura —por ejemplo, al estilo del diario de viaje y su reelaboración en el lugar de origen del escritor, independientemente de la persona por encargo de la cual haya realizado el viaje—.[56]

3. *La llegada.* Un lugar siempre destacado en el relato de viajes es el que marca la llegada del viajero a su destino. En los textos de La Condamine y Bougainville la entrada en las tierras bajas del Amazonas y la llegada a Tahití aparecen integradas en un movimiento de viaje continuo en el espacio y lleva al viajero sin interrupción hacia el camino de retorno a casa; la llegada está sujeta en un sentido enfático a la llegada a determinado destino, en el cual residirá más tiempo. Este lugar de viaje de la llegada es puesto de relieve con mayor énfasis en el texto literario que el lugar de la partida, por ser el lugar de la autoafirmación, de la percepción u observación del otro y de la problematización de los modelos de percepción propios, llenos de prejuicios. De una manera especialmente clara se encuentra lo anterior en las obras de Richard Gordon Smith, un viajero victoriano, que visitó el Japón varias veces entre 1898 y 1907. En sus relatos acerca de la «Tierra de los Dioses» dice lo siguiente:

> Al amanecer me encontré en el puerto de Nagasaki, *Japan at last.* Una de las ambiciones en mi vida había sido visitar este país y ahora estaba aquí. Vagos los contornos de las colinas [...] Los barcos carboneros se acercaban al costado del barco, y de pronto despertó en mí el Japón de mi imaginación. Los carboneros resultaban ser niñas y mujeres —todas provenientes obviamente de las clases trabajadoras y sin embargo en sus rostros se reflejaba el buen humor de esta tierra, un país en el que también las mujeres de las clases bajas trabajadoras levantaban la vista, sonriendo.[57]

---

[56] También aquí podríamos realizar una diferenciación clasificadora de viajes y autores de viajes, entre aquellos viajeros que emprendían su viaje por cuenta propia y no por encargo (Humboldt), viajeros que viajaban por mandato de alguna institución oficial (La Condamine, Bougainville, así como los viajeros británicos que se dirigieron a América Latina en el siglo XIX) y, finalmente, los viajeros que buscaban ganarse el sustento elaborando relatos de viajes de índole literaria y tenían en la mente el público lector anónimo de su país de origen.

[57] *Travels in the Land of the Gods (1898-1907): The Japan Diaries of Richard Gordon Smith.* Editado por Victoria Manthorpe. New York: Prentice Hall, 1986, p. 14 (en el original en letras cursivas): aquí citado según Rolf Goebel, «Japan and the Western Text: Roland Barthes, Richard Gordon Smith, and Lafcadio Hearn»,

No sólo resulta interesante, en esta nota fechada precisamente el 24 de diciembre de 1898, que el país desconocido de nuevo apareciera como una amable desconocida[58] ante el viajero masculino, o que ya desde el mismo barco se introdujeran las diferentes dimensiones espaciales y sociales del lugar de destino. Es sobre todo revelador el hecho de que lo pre-sabido, el *Japan of my imagination,* despierte a la vida en este regalo de Navidad que significa la llegada. La transición de lo pre-sabido, que el viajero británico adquirió a través de sus lecturas, a la realidad empíricamente vivida se realiza de manera sorprendentemente armoniosa. En el texto literario de viaje, las imágenes antes esbozadas se ponen por decirlo así en movimiento, se llenan de vida. La experiencia hermenéutica de la confrontación con lo otro aparece en este párrafo como un continuo sin tensión, en tanto los personajes fijos y almacenados en la memoria y la imaginación recobran vida. Ellos encarnan en más de un sentido el movimiento que el texto re-presenta.

El destino anhelado es así como se lo imaginaba. Pero esto no tiene por qué ser siempre así. Sin embargo, en el relato de viajes de Richard Gordon Smith se utiliza esta posición observadora reflexionada de manera hermenéutica para delinearle al lector con claridad la localización espacial del destino tanto en el plano del yo narrado (por ejemplo, en el uso de la letra cursiva para el discurso presencial) como en el plano del yo narrador (que califica la llegada como la consumación ya pasada de un sueño de la infancia). A menudo, la llegada no designa tanto el lugar de las primeras experiencias con lo otro (éstas *no* las ha tenido Smith) como el lugar en el que se alcanza una autoafirmación, un esclarecimiento de los propios motivos, del propio origen, del propio lugar, en el que uno se encuentra. También en Richard Gordon Smith son los elementos pre-sabidos los que cobran vida, tal y como ya lo habíamos presenciado en otros viajeros. Se podría decir que el relato de viajes (trans) pone en movimiento (vivo) lo pre-sabido, la *memoria* individual y colectiva.

4. *El retorno.* Para finalizar, habría que señalar como otro lugar literario de viaje el retorno a lo propio. Puede ser presentado como sencillo colofón del relato de viajes, como autodeterminación renovada, como un trivial *happy end,* pero a veces también como la verdadera consumación de todo el ciclo narrativo. Aquí se puede cerrar el círculo. Un ejemplo especialmente plástico es el que nos ofrece el relato de viajes de Bernardin de Saint-Pierre:

> Nos apresuramos para preparar la última comida; pero nos levantábamos, nos volvíamos a sentar, no comíamos ni un bocado, no podíamos dejar de admirar la tierra

---

en *Comparative Literature Studies* (University Park, Pennsylvania), XXX, 2 (1993), pp. 193 s. Goebel llama la atención acerca de las relaciones entre la perspectiva clara y no enturbiada por la niebla que se tiene del puerto y una claridad hermenéutica general que le subyace a este relato de viajes.

[58] Friedrich Wolfzettel, en su libro fundamental, ha rastreado el motivo de la Rebecca —la bella desconocida— en los relatos de viajes del siglo XIX y lo vinculó con el motivo de la transeúnte desconocida en la gran ciudad (*Ce désir de vagabondage cosmopolite. Wege und Entwicklung des französischen Reiseberichts im 19. Jahrhundert,* Tübingen: Niemeyer, 1986, pp. 33 ss. y pp. 40 ss.). Ya los relatos de viajes y las crónicas del siglo XVI nos muestran que las tierras extrañas de las que se pretendía tomar posesión siempre se metaforizaban femeninamente ante las miradas masculinas. La estructura libidinosa del des-cubrimiento y el tomar-en-posesión se manifiesta en el cuerpo deseado de la mujer desconocida.

> de Francia. Quería desembarcar con mi equipaje; en vano le pedía a un marinero que se acercara; ellos ya no me escuchaban. Se habían puesto sus mejores trajes: estaban atrapados en una alegría silenciosa; no decían ni una sola palabra: algunos hablaban consigo mismos. [...] Alrededor mío sólo veía gente conmovida. Le pedí a un pescador que se acercara y descendí hacia su barca. Cuando puse mi pie en la tierra, le di las gracias a Dios, que me había devuelto por fin a una vida natural.[59]

El retorno emocional a lo propio se abre, desde este nuevo punto de vista, en la vigésima octava y última carta, hacia la nueva forma de verlo. Esta epístola está fechada en París el 1.° de enero de 1773, por lo que no sólo simboliza un nuevo lugar donde se efectúa la escritura —la capital francesa—, sino también el comienzo de un nuevo ciclo vital. En esta carta, el viajero se queja de la falta de modelos literarios para este «género tan interesante»,[60] puesto que los grandes autores del siglo no habían escrito literatura de viajes; llama la atención acerca de la dolorosa falta de un vocabulario adecuado para la presentación literaria de los paisajes tropicales y además acusa a los escritores de viajes de su época en Francia de haber buscado o anidado la felicidad fuera de las fronteras de su patria.[61] Si Bernardin había asociado el viaje a las colonias —aunque inútilmente— con el afán de cierto lucro (una esperanza que de vez en cuando también se perfila en el relato de viajes), al final de esta carta se desmitologiza el trópico como lugar de riqueza material, porque el narrador espera haber despertado, mediante la descripción del horror de la esclavitud en la Île de France, la piedad de los tiranos europeos y alcanzar así un beneficio inmaterial para los hombres: la caridad.[62] El retorno a lo propio se transforma en una llamada, incluso un conjuro, al *lieu natal*,[63] el lugar de nacimiento, que ya no tenía por qué abandonar el filósofo para encontrar los objetos para sus meditaciones. De este modo, toda la dinámica del relato de viajes, la dedicación a la alteridad exotizada, termina en una quietud, en el movimiento que efectúa la reconciliación con lo propio. El lugar literario de viaje del retorno se sitúa por lo tanto dentro de un movimiento hermenéutico que abarca todo el texto y que en Bernardin de Saint-Pierre termina en el reconocimiento, que encuentra su culminación en la famosa parte final de su relato.

Lugar literario de viaje y movimiento hermenéutico

Seguramente sería posible y deseable seguir diferenciando los lugares literarios de viaje aquí expuestos e investigarlos con mayor profundidad desde el punto de vista histórico y comparatístico. Debería analizarse un número mayor de relatos de viajes

---

[59] Bernardin de Saint-Pierre, *Voyage à l'île de France, op. cit.*, pp. 238 s.

[60] «Il nous manque un modèle dans un genre si intéressant.» Ídem, p. 251.

[61] Ídem, p. 255.

[62] El pasaje final aquí parafraseado, en el original dice así: «Pour toi, Nègre infortuné qui pleure sur les rochers de Maurice, si ma main, qui ne peut essuyer tes larmes, en fait verser de regret et de repentir à tes tyrans, je n'ai plus rien à demander aux Indes, j'y ai fait fortune». Ídem, p. 258.

[63] «El lugar de nacimiento tiene un secreto atractivo, una indescriptible emoción, que ninguna fortuna y ningún país sería capaz de transmitir.» Ibíd.

teniendo en cuenta sus lugares específicos para comprender a partir de ellos la multiplicidad de funciones que se les pueden adjudicar a estos lugares dentro de los relatos de viajes. Aquí, la ficcionalización de lo referenciable presenta sin duda un modelo fundamental, por lo que el planteamiento del problema incluirá en los capítulos siguientes una literatura que no se define como literatura de viajes, pero que se puede considerar una literatura en movimiento, tal y como la hemos determinado en este libro.

Sin embargo, no debemos dar por terminado el análisis de los diferentes lugares literarios de viaje de un texto —trátese de un relato de viajes, una novela, una autobiografía o de cualquier otro tipo de texto narrativo—; más bien deberíamos preguntarnos dentro de qué dinámica y movimiento se sitúan estos lugares y qué movimiento desencadena a su vez su propia modelación. Ya se han señalado diversas posibilidades para realizar una tipificación del relato de viajes: por ejemplo, una clasificación a partir del país de origen del viajero, del país que tiene como destino, del predominio de determinados modelos de género, de una tipología del mismo viajero; de las posibilidades de locomoción y transporte (viaje por tierra o por mar); de la forma del viaje, en la que se presta especial atención al objeto, como, por ejemplo, los viajes de estudios, de la atención dispensada al sujeto —*vg.*, los viajes de formación—. Sin embargo, los viajes se pueden concebir, desde la perspectiva aquí elegida, como movimientos del entendimiento en el espacio. Por ello, parece posible distinguir algunas figuras fundamentales del movimiento literario de viaje a partir de la puesta en escena particular de determinados lugares y de los vectores interpolados. Estas figuras van a ser presentadas ejemplarmente a continuación, a partir de cinco tipos básicos que a veces pueden abarcar todo un texto; en muchos, sin embargo, sólo partes y párrafos de un relato de viajes o de un texto narrativo.

1. *El círculo.* La parte final del *Voyage à l'Ile de France* de Bernardin de Saint-Pierre ha puesto de relieve de qué manera los lugares literarios de viaje son capaces de controlar un modelo de movimiento del entender —aquí en el sentido de un retorno modificado—, en tanto es una declaración a favor de lo propio. En el viaje de Bernardin se puede reconocer de manera casi idónea la figura básica de un movimiento de viaje circular, en el cual el viajero, al final de su viaje, regresa al punto de partida. Este modelo fundamental me parece que predomina en los viajes a Ultramar de los siglos XVIII y XIX, tanto en los viajeros europeos como no europeos. La modelación del lugar literario de viaje del retorno que lleva a cabo Bernardin muestra que las diversas observaciones de carácter histórico-natural o histórico-cultural sobre la naturaleza y la historia de la cultura que se presentan y discuten en el relato de viajes en forma de cartas, cuadernos de bitácora y tratados de botánica o filosóficos, apuntan, en última instancia, al punto final del viaje, en este caso a la madre patria Francia. A su vez, cabe señalar que los textos del argentino Domingo Faustino Sarmiento y del chileno Benjamín Vicuña Mackenna se mueven en dirección contraria. El incremento del saber sobre lo otro, sobre sus condiciones de vida y formas culturales, se religa a un aprovechamiento del saber en el país de origen del viajero. En lo que concierne, por ejemplo, a los viajeros europeos del siglo XVIII y comienzos

del XIX, lo anterior repercute en la mejora del sistema colonial y en un primer intento por abolir la esclavitud, que se buscaba conseguir a través de previos cambios en la madre patria. También afecta a la apropiación del texto por parte del lector, que se prefija y canaliza no como prólogo —de cuya eficacia dudaba Bernardin[64]—, sino más bien como reflexión final en la última carta. El viaje sigue así el movimiento del círculo hermenéutico, pues presenta lo pre-sabido desde el mismo comienzo del texto, lo controla a partir de nuevas experiencias y adquisición de conocimientos, lo completa o (como ocurre con el esquema de la historia natural de Bernardin, dispuesto esféricamente en torno a un centro) lo vuelve a sistematizar, para finalmente enlazar una vez más, en un último movimiento (que se puede abrir a lo nuevo), ese saber tan modificado y ampliado con el acervo de conocimientos que se tiene sobre lo propio. En este ejemplo, el círculo hermenéutico no es de ninguna manera un *circulus vitiosus*. Enteramente en el sentido de una *mise en abyme*, el relato de viajes de Bernardin contiene, en la carta diecisiete, una expedición a pie que parte de Port-Louis y recorre toda la costa de la Île de France para regresar al punto de partida y controlar y actualizar conscientemente todo el acervo de conocimientos existente en este movimiento hermenéutico circular. De este modo se pueden derivar, desde luego, nuevos conocimientos y apreciaciones. Lo pre-sabido y lo no sabido se ponen en relación recíproca a partir de la experiencia empírica o de informaciones de terceros, y se vinculan a la ruta del viaje. El itinerario se convierte, paso a paso —en el sentido literal de la palabra—, en un camino del comprender; el viajero se torna en punto de orientación de un movimiento hermenéutico que el lector puede seguir incesantemente a través de sus lecturas. La literatura de viajes es una literatura que sin cesar pone delante de los ojos el movimiento del comprender.

Lo pre-sabido siempre acompaña al viajero, por lo cual el *voyageur pur*, el viajero «puro», no es más que una abstracción. Esta constante presencia de lo pre-sabido se observa con claridad en aquellas circunnavegaciones que mantenían en suspenso a los compatriotas europeos del último tercio del siglo XVIII y revelaban ya, a partir de los itinerarios, la hermenéutica de todo el proceso-experiencia [(V)er-fahren] del viaje. La Pérouse, por ejemplo, llevó consigo, en su circunnavegación, no sólo una asombrosa cantidad y variedad de objetos apropiados para el intercambio, sino también un sinnúmero de instrumentos científicos, copiosas instrucciones y, sobre todo, una biblioteca de más de mil tomos, así como una colección completa de mapas.[65] Todo ello le sirvió para comparar y comprobar críticamente los resultados recogidos durante su viaje con otros datos, respectivamente, con los datos disponibles en la Europa de aquella época. Los relatos de viajes de otros viajeros, cuyos datos se controlan de manera concienzuda, constituyen gran parte de la biblioteca que lleva consigo. La precisión a la que aspiraba un procedimiento hermenéutico de esta índole se vuelve visible en una anécdota relatada por La Pérouse,

[64] Ídem, p. 251.
[65] Cfr. Broc, *La Géographie des Philosophes, op. cit.*, p. 290.

aparentemente un intento de poner de relieve la facticidad del género del relato de viajes:

> Apenas habíamos anclado, cuando vimos subir a bordo al buen cura de Paratounka con su mujer y todos sus hijos. Desde ese momento previmos que pronto veríamos aparecer a algunos de aquellos personajes y los podríamos instalar en la escena, que ya había sido descrita en el último viaje de Cook.[66]

No sólo el relato de viajes, sino incluso el propio viaje se convierte en un diálogo continuo con otros relatos de viajes. También sus resultados, experiencias y, a veces, sus personajes y figuras son puestos en movimiento y se llenan de nueva vida. La intertextualidad se exhibe como modelo o patrón de movimiento. El arribo de la expedición a la península de Kamchatka se convierte en un acontecimiento *déjà-vu*, pues las «figuras» representadas en el relato del último viaje de Cook toman forma, comienzan a vivir e incluso suben a bordo. En este pasaje, La Pérouse —que perdió la vida en el Pacífico Sur de manera similar a como la perdió su gran modelo, James Cook— pone de relieve la metamorfosis de personalidades que había conocido en otros libros, donde a su vez habían sido «puestas en escena», en personas cuya existencia es real, a las que puede saludar con alegría cuando suben a bordo —y por consiguiente entran en su propia realidad—. Al final de su estancia agasajará a estos *personnages* —como si todavía hubiera necesidad de otro espejismo— con el relato de viajes de Cook y, por ende, con su propia transformación en personajes de la literatura de viajes. Sin duda, esto representa una variante extremadamente compleja (y lograda) del motivo de la *animación* de personajes imaginados que en varias ocasiones hemos encontrado al analizar el lugar literario de viaje del arribo. El escenario en el que algunas de las personas representadas en el tercer viaje de Cook dan cuenta de la fidelidad a los hechos del relato de viajes (y al mismo tiempo de su propia existencia literaria) es extraordinario y no sería indigno de la pluma de un novelista de nuestro tiempo:

> Nosotros les pedimos que aceptaran la relación del tercer viaje de Cook, lo cual al parecer les hizo sentir gran placer; en el séquito se encontraban todos los personajes que el editor había puesto en escena, Monsieur Schmaleff, el buen cura de Paratounka, el infeliz Ivaschkin: él les tradujo todos los artículos que les interesaban y ellos repetían cada vez que todo correspondía a la perfecta verdad.[67]

Lo pre-sabido, que se había llevado al viaje en forma de una biblioteca, se transfiere, siguiendo el movimiento hermenéutico circular, a la realidad empíricamente experimentada, que sería nueva para el *voyageur pur*, pero no para el *voyageur lecteur*. La Pérouse sigue este movimiento y completa algunos acontecimientos que entretanto

---

[66] Jean-François de La Pérouse, *Voyage autour du monde sur l'Astrolabe et la Boussole (1785-1788)*. Textos escogidos, introducción y notas de Hélène Minguet, Paris: Editions La Découverte, 1987, p. 278.

[67] Idem, pp. 307 s. En este pasaje resulta especialmente interesante que el proceso de la *traducción*, que subyace a todo relato de viaje, aquí se mueva en sentido contrario, en tanto se re-traduce lo traducido; incluso si se devuelve a la «realidad» lo que se le había extraído.

les ocurrieron a los hombres que el editor del cuaderno de bitácora de Cook había puesto en escena. La realidad aparece en cierto modo como una edición corregida y aumentada. Lo empírico se funde con lo pre-sabido, la experiencia literaria —por ejemplo en la figura del *bon curé*— se completa continuamente. No importa si se trata de Venus, de una japonesa desconocida o de personas «reales» ya retratadas literariamente: lo pre-sabido siempre entra a la circularidad del movimiento hermenéutico del viaje e influye en la perspectiva de la mirada a lo otro, que ya se había convertido en lo propio de manera virtual e imaginaria.[68]

Que en este movimiento lo pre-sabido puede llegar a cubrir por completo la experiencia empírica se pone de relieve en los relatos de viajes de los siglos XVIII y XIX (y, seguramente también, en los de nuestros días). Esto sucede, por ejemplo, con el viaje que Friedrich Nicolai realizara en 1781 por Alemania y Suiza, y cuyos resultados vertió, al modo de los enciclopedistas, en doce volúmenes. Con toda razón, Ralph-Rainer Wuthenow dijo de este viaje que había sido un «ciclo», «un incesante desasosiego sin llegar al destino, y podríamos decir también que sin partida», y, finalmente, «sin otro movimiento que el mensurable».[69] Aquí el círculo hermenéutico se inmoviliza y se vacía y lleva el viaje, en su tarea de adquisición de experiencias empíricas, *ad absurdum;* su función se limita a ser pretexto y legitimación para el autor.[70] Viajar se convierte en simple coleccionismo; el coleccionismo, en «sólo» literatura, vacía y pura.[71] Un *circulus vitiosus* hermenéutico de este tipo subyace muchas veces en los modernos viajes turísticos, cuando el viajero se pone en manos de un libro de guía turística y sigue al pie de la letra sus propuestas y *trouvailles.* El viaje aéreo intercontinental, que encarna —si seguimos la «novela de viaje» de Calvino— todo lo negativo de un viaje, ejemplifica aquí —con sus películas de vídeo, que le ofrecen al viajero un cuadro lleno de colorido y muy tranquilizador sobre la alteridad que recorrerá— el uso masivo de tales circuitos de entendimiento. El movimiento físico no es lo mismo que un viaje. El viaje no implica necesariamente un movimiento físico. El efecto perturbador que conlleva la experiencia de la alteridad cultural de lo ajeno se contrarresta a bordo con la transformación de los viajeros en espectadores (que se han trasladado en avión, pero siguen siendo estáticos): lo ajeno aparece como cuadro multicolor y se neutraliza al mismo tiempo. La vacuna con el suero *viaje* nos protege a su vez del mismo viaje: no padeceremos de aquella enfermedad que significa el cuestionamiento de lo propio a partir de lo otro, aunque nunca se tiene la seguridad de no sufrir los efectos secundarios. Si no tuviésemos cierta aversión al neologismo, podríamos hablar del viajero *occidental*

---

[68] Sobre la perspectiva que adopta el relato de viajes de Humboldt mediante los textos literarios de referencia, véase Ottmar Ette, «Der Blick auf die Neue Welt», en Alexander von Humboldt, *Reise in die Äquinoktial-Gegenden des Neuen Kontinents,* tomo 2, Frankfurt am Main/Leipzig: Insel, 1991, pp. 1563-1597.

[69] Wuthenow, *Die erfahrene Welt, op. cit.,* p. 360.

[70] Jean-Jacques Ampères, germanista francés y escritor de literatura de viajes, nos ofrece, según Friedrich Wolfzettel, un ejemplo más de este tipo de viajes, en el que sólo se produce un movimiento espacial, pero no de comprensión; un viaje en el que el conocimiento adquirido sólo es un reconocimiento de lo pre-sabido; véase Wolfzettel, *Ce désir de vagabondage cosmopolite, op. cit.,* pp. 154 s.

[71] En relación con la literatura y el coleccionismo, véase el interesante estudio de Yvette Sánchez, *Coleccionismo y literatura,* Madrid: Cátedra, 1999.

que entra *accidentalmente* en contacto con fenómenos culturales ajenos, a los que valora y juzga siempre a partir de modelos occidentales no reflexionados (aunque se corra siempre el riesgo de la casualidad). En caso de duda acerca de riesgos o efectos secundarios, consúltese la oficina de viajes o la guía turística.

El esquema circular del recorrido del viaje se encuentra también en la ya mencionada obra de Flora Tristan *Pérégrinations d'une paria*, aunque su relato de viajes se interrumpe antes de emprender el viaje de retorno a Francia. Dicho modelo se halla aquí —como ya señalara Friedrich Wolfzettel— «integrado en un esquema casi-mítico de la búsqueda (de la herencia material anhelada y de la seguridad familiar)».[72] Ya al comienzo del texto se señala que el inicio del viaje coincide con el trigésimo cumpleaños de esta militante francesa: a la búsqueda se le entremete a su vez la acentuación de una ruptura y de un mágico comienzo, una *vita nova* que le cederá el paso, a medida que se vaya desarrollando el viaje, a una creciente desilusión. Esa búsqueda de un reinicio se verá ya minada en el mismo lugar literario de viaje del arribo al «Nuevo Mundo», en el puerto de Valparaíso; la noticia de la llegada de un barco francés había hecho que muchos franceses se acercaran al puerto:

> Ellos estaban todos reunidos en el embarcadero cuando nosotros descendimos. Me sorprendió aquel espectáculo. Creía encontrarme en una ciudad francesa: todos los hombres, que me rodeaban, hablaban francés: su vestimenta era de última moda.[73]

Conviene señalar la enorme diferencia que existe entre la llegada a Valparaíso de Flora Tristan y la de Ida Pfeiffer —mujer que también viajaba sola—. Ésta llegó a la ciudad portuaria chilena una década más tarde y comparó todo con Europa de una manera despectiva y despreciativa.[74] La sorpresa que se produce al arribar no es fruto del encuentro con lo otro, sino con lo propio, esto es, con lo conocido. La huida de lo propio choca con la presencia de lo propio en lo otro que se busca; la consecuencia es la desilusión. El «nuevo» mundo aparece paradójicamente como «viejo» mundo, precisamente porque está a la altura de la moda francesa, compartiendo así el mismo tiempo del país de origen de los viajeros. El movimiento del viaje se encuentra misteriosamente detenido: la narradora cree encontrarse, tras la larga travesía marítima, en una ciudad francesa, como si no se hubiera movido de su sitio. El movimiento espacial parecía un engaño; la huida de Francia, de Europa, estaba condenada al fracaso ya antes de la llegada a su destino. Así leemos, al final del tercer capítulo, justo antes de la llegada a Valparaíso:

> Estaba abatida. Era una paria en mi propia tierra y había pensado reconquistar una sombra de libertad con colocar entre Francia y yo la inmensidad de los mares. ¡Imposible! En el Nuevo Mundo sería también una paria, como lo era en el otro.[75]

---

[72] Wolfzettel, *Ce désir de vagabondage cosmopolite*, *op. cit.*, p. 139.

[73] Tristan, *Les pérégrinations d'une paria, 1833-1834*, *op. cit.*, p. 80.

[74] Véase el relato *Eine Frauenreise um die Welt. Reise von Wien nach Brasilien, Chili, Otahaiti, China, Ost-Indien, Persien und Kleinasien* (3 tomos. Wien: Gerold), publicado por primera vez por la austríaca en 1850. Este mismo relato se ha vuelto a publicar con el título *Eine Frau fährt um die Welt. Die Reise 1846 nach Südamerika, China, Ostindien, Persien und Kleinasien*. Editado por Gabriele Habinger, Wien: Promedia, 1992.

[75] Tristan, *Les pérégrinations d'une paria*, *op. cit.*, p. 77.

El movimiento material del viaje no lleva al viajero al ansiado recomienzo, sino más bien a una confrontación con lo propio reflejado en lo otro, y con ello al reconocimiento de ser un individuo solitario, de ser un expulsado, de ser una mujer que tiene que buscar y encontrará su propio camino. Por este motivo, el relato de viajes de Flora Tristan termina con una nueva partida, en la que el camino de retorno hacia lo propio, ahora ya transformado, se emprende con una nueva conciencia: «Alrededor de las cinco levamos anclas, todo el mundo se retiró; y yo me quedé sola, enteramente sola, entre dos inmensidades, el agua y el cielo».[76] De este modo, el sujeto se vuelve sobre sí mismo, sobre sus movimientos interiores, y confrontado con los espacios desiertos de la naturaleza. Como consecuencia de la desilusión, de la des-ilusión *(Ent-täuschung)*, el círculo hermenéutico del movimiento del viaje ha conducido a un nuevo conocimiento —y no precisamente a una vuelta a lo viejo, al viejo mundo—. El viaje se abre a un proceso de adquisición de conciencia modelado autobiográficamente. Es un viaje alrededor del mundo hacia lo propio.

2. *El vaivén.* Otra figura espacial básica del movimiento del viaje es la del vaivén entre dos o más lugares. El punto central de este modelo no es ni el viaje en sí, ni la partida o la llegada, sino la existencia casi simultánea de lugares separados en el espacio y en el tiempo. El siglo XIX carece de este tipo de experiencias con Latinoamérica, aunque sería interesante aquí también valorar relatos de los trabajadores con contratos temporales en la zona caribeña o —a comienzos del siglo XX— los braceros que se movían entre Italia y Argentina. Se trata de un esquema de viaje que está vinculado, más que ningún otro, a la rapidez de los medios de transporte y con el desarrollo tecnológico. Se trata sobre todo de un fenómeno que se manifiesta masivamente en el siglo XX y cuya encarnación actual, en el campo de la ciencia, es el *profesor-turbo* que va y viene entre dos lugares.

En la novela latinoamericana del siglo XX, desde *Rayuela* de Julio Cortázar hasta *Café Nostalgia* de Zoé Valdés, un gran número de estos viajeros se encuentra entre dos (o más) mundos; viajeros que en el fondo ya no llegan a ninguna parte. La comparación y también la superposición de las estructuras más variadas constituyen muchas veces el modelo básico de un movimiento de comprensión, que está familiarizado con la experiencia de lo simultáneo y heterogéneo, de lo no compatible y a su vez superpuesto. Las imágenes y los espacios no se funden entre sí, forman cuerpos híbridos, que burlan las fronteras existentes entre lo propio y lo ajeno. Dentro de esta estructura espacial, el comprender resulta ser un proceso discontinuo iluminado alternativamente desde diferentes perspectivas; un proceso que no necesita o no requiere una perspectiva central. En última instancia, se están volviendo escasos los espacios y las utopías hacia los que se puede uno fugar. Esto puede explicar por qué los modelos de movimiento, cuya importancia ha aumentado en la posmodernidad, evitan la creación de espacios para las utopías, ya que es

[76] Idem, p. 377. Se podrían señalar, sin dificultad alguna, paralelos estructurales entre *Les pérégrinations d'une paria* y el relato de viajes de Bernardin de Saint-Pierre; no por casualidad entre las lecturas del viaje de la yo-narradora se hallan obras del creador de la novela *Paul et Virginie* (Idem, p. 72).

difícil reconocer nuevos espacios libres que puedan servir de superficies de proyección vacías.

Resultaría tentador buscar una forma básica no sólo del viaje, sino también del relato de viajes en la posmodernidad, en el oscilar entre dos o más puntos. Por lo demás, también se debería tratar aquí aquel movimiento del entendimiento en el que se basa el trabajo y los procesos de comprensión de los coloquios internacionales. Los teóricos latinoamericanos de nuestro siglo están tan familiarizados con este tipo de procesos de comprensión, que estos últimos repercutirán en sus construcciones teóricas, por lo que sería posible leer a contrapelo algunos textos teórico-culturales de los años ochenta y noventa del siglo XX y convertirlos en relatos de viaje.

3. *La línea.* La tercera figura básica del movimiento de comprensión espacial es el viaje lineal que va desde un punto de partida hasta un punto de llegada. En este caso, resulta secundario si se trata de un movimiento ascendente o descendente. En la literatura mística, desde sus inicios, encontramos el esquema básico de un viaje de esta índole como aproximación a lo absoluto, a lo divino, impulsado por el deseo de realización y protección trascendental. Este viaje lleva a una fusión con la meta anhelada, no está previsto el retorno o éste sólo es de menor importancia. Un modelo espacial con estas características se encuentra a menudo en la mística española, de modo especial en santa Teresa de Jesús, cuyo *Camino de perfección* se sirve de la metafórica del viaje para la comprensión racional y no racional, la experiencia mística de Dios. También sus *Moradas del castillo interior* se guían por este esquema de espacio sacral estrictamente jerarquizado e introducen un movimiento a lo largo de un camino de estaciones, semejantes a los que subyacen a la procesión en diversas religiones, donde son la comprensión de un proceso anímico-espiritual por medio de lo espacial y lo corpóreo. A ello le correspondería la peregrinación medieval, en tanto el camino mismo se vive como proceso de toma de conciencia y como análisis de las diferentes etapas y de su significado implícito; sin embargo, por encima de la experiencia del camino se halla siempre la del arribo, en la medida en que la meta representa no sólo la culminación, sino que le proporciona el verdadero sentido: la plenitud de la peregrinación. Por lo tanto, la línea supone siempre una acentuación del lugar literario de viaje del arribo. Ésta constituye —al lado de otras estaciones del desprendimiento de lo propio (del «Viejo» Mundo), del examen o de la gracia divina recibida— el elemento central, simbolizante y dador de sentido del relato del peregrino. El relato se inmoviliza, empero, muchas veces en el espacio trascendental de la llegada.

También se encuentran formas secularizadas de este movimiento viajero y de comprensión en la literatura de viajes del siglo XIX —pensemos simplemente en la famosa forma intermedia de la «Prière sur l'Acropole» de los *Souvenirs d'enfance et de jeunesse* de Ernest Renan—, pero casi siempre constituyen capítulos aislados dentro de un viaje más abarcador. *Les pérégrinations d'une paria* de Flora Tristan, que ya desde el mismo título aluden al modo de experiencia y al movimiento de comprensión que subyace al viaje del peregrino, registran muchas formas expresivas de esta vi-

sión mística de Dios. El camino recorrido a través del desierto de Arequipa por el que se mueve la narradora muestra formas de examen a la manera de las estaciones, de la experiencia trascendental del cuerpo y de la gracia divina,[77] que acompañan a la concatenación lineal de la llegada a la verdadera meta: la ciudad de Arequipa. También aquí podrá tener validez, modificando algo la señal de aviso del cruce de ferrocarril sin barrera utilizado en Francia: *un voyage peut en cacher un autre*. Los relatos de viajes pocas veces contienen la narración de un solo viaje. Como el libro en el libro, también el viaje en el viaje es un fenómeno, a su vez, muy común más allá de nuestra experiencia cotidiana.

El intento frustrado de la ascensión del Chimborazo por parte de Alexander von Humboldt, que en aquel entonces se consideraba el pico más alto del mundo, puede servirnos de ejemplo para una ruta de viaje lineal orientada en un lugar mítico de consumación, especialmente porque en él se pueden expresar asimismo simbólicamente tanto las posibilidades como los límites de la experiencia humana, y a la inversa, la peregrinación secularizada y cultural a París podría clasificarse dentro del movimiento de comprensión que comparte la creencia mágica de un determinado lugar de consumación localizable en el espacio. También el viaje que Joachim Heinrich Campe realiza en el verano de 1789 al París revolucionario obedece a un movimiento de este tipo; en el *Reise des Herausgebers von Braunschweig nach Paris im Heumonat 1789*, publicado un año después, el acercamiento a la capital francesa está elaborado de una manera especial, pues al viajero y a sus acompañantes —entre los que se encuentra Wilhelm von Humboldt— les salen continuamente al encuentro una gran cantidad de viajeros que huyen de la revolución: nobles, que «habían escapado de la espada vengadora del pueblo ajusticiador».[78] A diferencia de lo que ocurría con la peregrinación, cuya dirección ascendente ya está impuesta, el viaje a París, tras la toma de la Bastilla, se pone en escena como un nadar a contracorriente: por doquier, la gente se muestra preocupada y previene contra los peligros que les esperan si continúan el viaje.[79] De este modo ya se pone de relieve el desafío intelectual que emana de la Revolución francesa y que Campe quiere transmitir, en el movimiento que sigue el viaje hasta llegar a las afueras y, finalmente, pone de relieve el resplandeciente centro de la ciudad. Apenas llegados allí, después de haber dejado atrás las oscuras y repugnantes barriadas, la mirada del viajero se abre a unas visiones más claras:

> Aquí se extendía de repente nuestro horizonte, por lo menos río arriba y río abajo, hasta disfrutar de una perspectiva increíblemente hermosa y amplia; y la desagrada-

---

[77] Tristan, *Les pérégrinations d'une paria*, *op. cit.*, p. 112: «El infinito golpeó todos mis sentidos con estupor: mi alma fue penetrada y Dios se me manifestó, así como antaño lo hacía con aquel pastor en el monte Oreb, con todo su poder, en todo su esplendor». La visión de Dios va acompañada de una estetización del paisaje volcánico andino, creado por Dios, escenificado más de una vez en el relato de viajes de Flora Tristan.

[78] Joachim Heinrich Campe, *Reise des Herausgebers von Braunschweig nach Paris im Heumonat 1789*, Braunschweig, 1790; la cita corresponde a Hanno Schmitt, «Joachim Heinrich Campes Reise ins revolutionäre Paris (1789)», en *Die Deutsche Schule* (Weinheim), LXXXI, 1 (1989), p. 91.

[79] Ibid.: «Dondequiera que llegábamos, la gente sacudía la cabeza ante nuestra imprudencia, en un momento en el que miles de personas huían de Francia [...] de querer viajar voluntariamente al centro del terror, a París».

> ble impresión que hasta ese momento habíamos tenido de la deforme metrópoli, se disolvió de pronto en admiración y asombro.[80]

La pregunta, si este movimiento es fehaciente y responde al viaje real de Campe, sólo abarca y agota *un* aspecto concreto de estos pasajes y del texto completo. La hábil puesta en escena, como aproximación hermenéutica a un centro resplandeciente del que muchos huyen, apunta al estado ambiguo y friccional tanto del relato de viajes como de sus *Briefe aus Paris*[81] *(Cartas desde París)*, que tanto se diferencian de los otros escritos de Campe. La comprensión de un proceso revolucionario se concibe —según la metáfora de un cambio radical— como un proceso de movimiento y como una dinámica que debe pasar del viajero a los lectores y expresar una concepción de la literatura que se ajusta de múltiples maneras al movimiento interior y exterior del público lector.

4. *La estrella.* Otra figura básica del viaje como movimiento del entendimiento tiene los contornos de una estrella. Resulta revelador que Alexander von Humboldt en su viaje por las colonias hispánicas de América se apartara en dos ocasiones del esquema de su itinerario y en ambos casos nacieran textos que no podían ya ser integrados en la *Relation historique*, en el relato de viaje «original». Cuando en el tercer y último volumen de su *Relation* Humboldt añadió al texto existente lo que iba a editar más tarde por separado —su *Essai politique sur l'île de Cuba*—, ya había publicado como obra independiente su *Essai politique sur le Royaume de la Nouvelle Espagne*. Hasta ese momento habían sido, se decía, razones de tipo pragmático o histórico-científico, respectivamente, de geografía humana, las que habían impedido la creación de un relato de viaje unitario, y sólo habían permitido publicaciones parciales e independientes. En la investigación sobre Humboldt no se ha tomado en cuenta que en ambos casos se trata de estructuras espaciales totalmente diferentes, en tanto Humboldt descubre en La Habana y en México dos centros urbanos cuyos archivos y bibliotecas pudo consultar, ciudades que le sirvieron también de punto de partida para realizar viajes más o menos cortos y excursiones, que como tales tenían una importancia propia.

Este cuarto tipo de movimiento en el espacio parte de un centro determinado; un punto de arranque para realizar «excursiones», cuyo recorrido es más o menos circular y lleva a una ampliación —en forma de estrella— del espacio recorrido y descrito. La dialéctica entre área y centro corre de manera análoga a determinadas estructuras políticamente centralizadas; lo cual nos sirve de explicación acerca del fenómeno de que Humboldt dedicara a los diferentes espacios (políticos) así explorados distintos libros. En Latinoamérica, un movimiento de tal índole corresponde a la dialéctica que se establece entre la ciudad y el campo;

---

[80] Idem, p. 92.

[81] Joachim Heinrich Campe, *Briefe aus Paris zur Zeit der Revolution geschrieben*, Braunschweig, 1790; estas cartas aparecieron por primera vez entre octubre de 1789 y febrero de 1790 en el *Braunschweiger Journal* y esbozan una perspectiva asombrosamente visionaria de la fase inicial de la Revolución francesa.

entre las sociedades urbanas de una cultura escritural y las amplias regiones no urbanas, donde se hallan asentados los más diversos sistemas culturales. Como es sabido, en su *Facundo* de 1845, Domingo Faustino Sarmiento redujo esta oposición —a manera de una fórmula— a la antítesis: civilización y barbarie. Un modelo espacial que se expande en forma de estrella y se religa de nuevo a la ciudad lo encontramos en la primera novela escrita por un hispanoamericano en Hispanoamérica —*El Periquillo Sarniento* de José Joaquín Fernández de Lizardi, publicada en 1816[82]— y tiene, como es natural, una serie de consecuencias muy específicas para los viajeros y los investigadores. Al servirse de la ciudad como constante punto de partida, las regiones no urbanas se convierten en zonas que el viajero-investigador atraviesa rápidamente para recoger informaciones que almacena, categoriza y valora después en la ciudad —y con un enfoque cultural urbano de cuño europeo—. Estancias prolongadas en regiones no urbanas, que le sirven al viajero de punto de partida, son muy escasas en la América Latina del siglo XIX. Una importante excepción en este sentido es la de los relatos de los misioneros, cuyas residencias escriturales son las mismas misiones. Ellos constituyen una especie de microclima cultural-escritural que, por regla general, se halla dentro de formaciones culturales no europeas. Sería una labor muy valiosa llevar a cabo un estudio de los relatos de los misioneros a partir de las figuras básicas de movimiento en el espacio que hemos esbozado, con el fin de constatar en qué medida estos relatos y sus autores prefieren o se abren a otras estructuras espaciales hermenéuticas y otros movimientos del entendimiento frente a los usados por los viajeros europeos (que se encontraban de paso) en sus relatos. Habría que analizar, sobre todo, si hay modelos en sus escritos cuyas características no se dejen clasificar dentro de la tipología que hemos presentado y que remitan al modelo de exégesis cristiano de índole histórico-sagrado-teleológico.

Volvamos a la forma de estrella del movimiento espacial. En los movimientos de viaje, que, puestos unos sobre otros, presenten en tendencia trazos de la forma de una estrella, se trata naturalmente de una figura elemental de experiencia y aprendizaje humanos. Esta figura elemental la podemos encontrar en el niño pequeño que, desde el centro protegido de la madre, realiza excursiones cada vez más lejanas para ampliar sus conocimientos y volver de nuevo al lado de la madre. Algo similar sucede con las grandes ciudades ubicadas fuera de Europa, que durante la época colonial se convirtieron en importantes puntos de partida y de centros culturales para los viajeros europeos; ciudades que durante la Colonia representaban la *madre patria*. Sin embargo, este procedimiento no es sólo característico de la infancia, sino que podemos observarlo también en el modelo de experiencia y expansión de la ciencia occidental, la cual se apropia de espacios cada vez más grandes —muy similar a los contornos irregulares de una mancha de tinta—.

[82] Véase, para las estructuras espaciales de este fascinante «texto de transición» entre una literatura colonial y poscolonial, Ottmar Ette, «Fernández de Lizardi: "El Periquillo Sarniento". Dialogisches Schreiben im Spannungsfeld Europa-Lateinamerika», en *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* (Heidelberg), XXII, 1-2 (1998), pp. 205-237.

En 1977, y con motivo de su conferencia inaugural en el *Collège de France,* Roland Barthes presentó un modelo similar de comprensión en el espacio:

> Cada vez me convenzo más de que, ya sea al escribir, ya sea en la enseñanza, se realiza la operación fundamental del soltar, que consiste, si se escribe, en la fragmentación; si se expone, en la digresión, o para decirlo con una exquisita palabra ambigua: en la *excursión.* Desearía que el hablar y el escuchar, aquí entrelazados, se asemejaran al ir y venir de un niño, que juega cerca de su madre, se aparta de ella, para después volver y traerle una piedra, un hilo de estambre, creando alrededor de un centro pacífico un espacio de juego, dentro del cual la piedra o el hilo no tienen más sentido que ser el regalo pleno del afán, en el cual se ha convertido.[83]

Los movimientos discursivos, simbolizados etimológicamente en las *allées et venues* (idas y venidas) del niño, generan una ampliación del campo del saber que podríamos definir ya como el campo de investigación del niño pequeño. En esta estructura del espacio y de la comprensión en forma de estrella, es necesario tener en cuenta que se trata de estructuras del saber (por lo menos temporalmente) centradas. El lector sigue estas excursiones y digresiones siempre con la confianza y la seguridad de poder retornar incólume al punto de partida. El movimiento hermenéutico consiste en un alternar permanente, y más o menos regular, entre la apropiación de nuevos fenómenos y su incorporación al acervo de conocimientos existentes. La innovación y los conocimientos previos, o más bien, los prejuicios, se condicionan mutuamente; los métodos de conocimiento en forma de estrella (y los movimientos del viaje) repiten espacialmente esta relación entre lo nuevo y lo pre-sabido. La preferencia que muestra la literatura de viajes por esta figura básica posiblemente se debe a que esta literatura especializa plásticamente las estructuras de pensamiento y las formas de expansión del saber en los más diversos campos.

5. *El salto.* La quinta y última figura básica que presentaremos a manera de ejemplo y discutiremos es, por lo menos a primera vista, de naturaleza algo difusa. Corresponde a aquel relato de viajes (y modelo del entendimiento) que carece de un punto de partida y de arribo concretos. Resulta difícil encontrar ejemplos de este tipo de movimiento en los siglos XVIII y XIX. Por ello recurriré a un ejemplo de la narrativa de ficción del siglo XVIII: *Jacques le fataliste et son mâître,* de Denis Diderot. En la famosa escena de entrada, en la que el narrador mantiene un diálogo ficticio con el lector acerca del protagonista del texto, saltan a la vista las estructuras básicas del movimiento del viaje que van a aparecer en la novela:

> ¿Cómo se encontraron? Por casualidad, como todo el mundo. ¿Cómo se llamaban? ¿Qué les importa? ¿De dónde venían? Del lugar más próximo. ¿Adónde iban? ¿Es que uno sabe adónde va? ¿Qué decían? El Señor no decía nada, y Jacques decía que

---

[83] Roland Barthes, *Leçon. Leçon inaugurale de la Chaire de Sémiologie littéraire du Collège de France prononcée le 7 janvier 1977,* Paris: Seuil, 1977, pp. 42 s.; reimpreso en (id.): *Œuvres complètes,* tomo III, *op. cit.,* p. 813.

su *Capitaine* decía, que todo lo que nos sucedería aquí abajo para bien o para mal, estaba ya escrito allá arriba.[84]

Las expectativas de la figura del lector ficticio se ven una y otra vez frustradas, pues sus preguntas obtienen como respuesta nuevas preguntas: *Est-ce que l'on sait où l'on va?* La casualidad aparece desde el inicio como motor de lo que ocurre; y sin embargo es —tal y como señalara Erich Köhler en un memorable estudio— una casualidad, que en su juego dialéctico con la necesidad histórica desarrolla una posibilidad construida para cada situación histórica.[85] No hay ningún plan divino de salvación detrás de lo ocurrido, así como tampoco un detallado o (pre)determinado itinerario de viaje. La partida y la llegada se sustraen al conocimiento del lector. Un lugar de arribo preciso es sustituido por la acentuación de la apertura radical hacia el futuro y las sendas del viaje: ¿se sabe hacia dónde nos conduce el viaje? Si se le niega a los hombres la posibilidad de disponer de un punto de partida y de arribo en su camino vital, es decir, cuando no se le permite el acceso consciente y reflexivo tanto al momento de su nacimiento —cuyas huellas puede llevar el cuerpo, sin ser ellas más que huellas— como al momento de la muerte, la novela le ofrece en compensación la posibilidad de disponer de toda una vida, de currículos completos. Mediante la plenitud se genera sentido. En el *sens* francés se ha mantenido esta direccionalidad del sentido. Sin embargo, este acceso a una totalidad de la vida y de la experiencia vital se le niega al lector ficticio en los pasajes introductorios de la novela de Diderot. Esta des-ilusión acuña toda la estructura de la acción de la novela, que en su «final» *se abre* a diferentes variantes que en parte son referencias intertextuales. Las claves finales de la novela que nos ofrece Diderot son interactivas —según las reglas de dicción actuales—. El itinerario de don Quijote y la forma experimental de la novela de Stern *Tristram Shandy* presentan el esquema itinerante con sus digresiones, excursiones e interrupciones, y lo llevan *ad absurdum*. La novela se sustrae ostensiblemente al poder de disposición de sus lectores.

Análogo a la novela, también el relato de viajes le ofrece a sus lectores, de conformidad con su género, una totalidad; el poder de disposición sobre un viaje, tanto en los itinerarios como en las desviaciones del viaje y también en materia de su comienzo y su final. En nuestra presentación de los lugares literarios de viaje se quería mostrar cuán importante es el modelado tópico de la partida, la llegada o el retorno, algo que muchas veces se ha ignorado. Con frecuencia aparecen en los relatos de viaje de los siglos XVIII y XIX notas introductorias que le informan al lector paratextualmente[86] no sólo del inicio, sino también de la «concepción» del proyecto de viaje, así como de su «gestación», de su postrer «gravidez» y realización. De este modo, el relato de viajes de los siglos XVIII y XIX, y en muchos casos también el del

---

[84] Denis Diderot, *Jacques le fataliste et son maître*. Edición crítica de Simone Lecontre y Jean Le Galliot, Genève: Droz, 1977, p. 3.

[85] Cfr. Erich Köhler, *Der literarische Zufall, das Mögliche und die Notwendigkeit*, München: Fink, 1973; también (id.), «"Est-ce que l'on sait où l'on va?" Zur strukturellen Einheit von "Jacques le Fataliste et son Maître"», en (id.), *Vermittlungen. Romanistische Beiträge zu einer historisch-soziologischen Literaturwissenschaft*, München: Fink, 1976, pp. 219-239.

[86] En cuanto a la definición del término, véase Gérard Genette, *Seuils*, Paris: Seuil, 1997.

siglo XX, le ofrece a su público lector la entrada libre a toda una vida entera que cada lector puede —en el sentido literal de la palabra— seguir y comprender en sus aspectos específicos de percepción. La fascinación que emana del relato de viajes se debe, por cierto, a la ocupación libidinosa del poder de disposición sobre los movimientos del pensamiento, que se pueden repetir infinitas veces. Quizá esto sirva de respuesta al enigma que Lévi-Strauss planteara de forma paradójica, tanto al texto mismo como a sus lectores, en el capítulo inicial de sus *Tristes tropiques:*

> No obstante, este género de relato encuentra una aceptación que me parece inexplicable. La Amazonía, el Tíbet y África inundan las tiendas con libros de viajes, reportajes de expediciones y álbumes de fotografías, en los cuales la preocupación acerca del efecto domina tanto, que el lector no puede apreciar el valor del testimonio que se le está ofreciendo. No fomenta el espíritu crítico, sino sólo despierta en él la demanda por una cantidad cada vez mayor de dicho forraje, que deglute en cantidades prodigiosas.[87]

En el pasaje citado de sus *Tristes trópicos,* que se halla en el capítulo titulado «La fin des voyages», el antropólogo y mitólogo francés no sólo llama la atención sobre la fascinación que emana del *relato de viajes,* sino también acerca de su aporía estético-receptiva. El simple devorar relatos de viajes no lleva a la creación de un lector crítico; más bien obliga a la lectura casi obsesiva de nuevos relatos, de nuevos «testimonios». Si aplicamos este hecho al hilo de nuestra argumentación nos daremos cuenta de que las razones de la «inexplicable simpatía» que el relato de viajes despierta en el público lector radican en la espacialización de los procesos hermenéuticos, que el lector puede comprender a través de la lectura. Es precisamente tal comprensión superficial, ese simple perseguir itinerarios prefijados de antemano, los que no atraen al lector crítico, sino al lector consumidor y devorador de textos. Es probable que esto se deba a la búsqueda de lo exótico por parte del público europeo occidental, y tal vez más aún a la búsqueda de lo auténtico. Sin embargo, la quinta y última figura básica que hemos señalado de los movimientos de comprensión en el relato de viajes se opone a la actitud que mantiene el lector occidental ante la lectura. La apertura radical de origen y futuro, de viaje y experiencia, de interpretación y significado que se opone activa y creativamente a las expectativas propias del género, permite aquí extender nuestra creación de modelos a formas, que ya no pueden ser espacializadas como movimientos coherentes y terminados. Pero ¿hacia dónde se dirige entonces el viaje del relato de viajes y con él aquel de la literatura?

¿Un relato de viajes sin viaje?

¿Qué ocurre cuando se le niega al lector del relato de viajes —como sucede con el lector de la novela de Diderot *Jacques le fataliste*— la posibilidad de acceder a la tota-

[87] Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques,* Paris: Plon, 1984, p. 10.

lidad mediante la fragmentación y la radical apertura de las estructuras narrativas? ¿Será posible definir como relato de viajes a aquel texto abierto que se aparta del esquema de itinerario del relato de viajes moderno con la puesta en escena de los espacios literarios de viaje? ¿No chocamos aquí con los límites del género, por no decir con las posibilidades de la legibilidad? Roland Barthes se planteó esta misma pregunta hace un cuarto de siglo:

> ¿Qué sería un relato de viajes en el cual estuviera escrito que uno permanecería en algún lugar, sin haber llegado jamás, que uno viajaría, sin nunca haber partido, en donde, después de haberse ido, jamás se sabría si uno hubiese llegado o no? Tal relato sería un escándalo, la extenuación de la legibilidad por hemorragia.[88]

La «exigencia fundamental de lo *legible*», como se dice en el mismo apartado de *S/Z*, apunta hacia la integridad, la abundancia y la unidad de un texto, cuyas partes deben guardar una relación funcional entre sí. Barthes destaca cuatro momentos en este tipo de texto: *partir / voyager / arriver / rester.*[89] En el siglo XVIII no existe ningún texto que haya desarrollado formas experimentales del relato de viajes de manera programática y poetológica tan radical como lo hiciera Diderot con su *Jacques le fataliste* en el campo de la novela. Por lo tanto, se podría hablar —y esto concierne a la octava dimensión literaria de viaje— de un cierto «retraso» poetológico del relato de viajes en relación con el género novelesco. Un retraso que se fundamentaría en última instancia en el lugar teórico-genérico de la literatura de viajes y su tradicional vínculo con determinados modelos de dicción y de lectura. En sus escritos teóricos, y más aún en sus propios relatos de viaje, Roland Barthes ha hecho hincapié en esta deficiencia poetológica. Los fragmentos publicados en 1944 sobre un viaje a Grecia realizado por Barthes en 1938; los esbozos marroquíes de los años sesenta publicados póstumamente con el título de *Incidents*, y el libro sobre el Japón, *L'Empire des signes* —editado, igual que *S/Z* en el año 1970—, muestran una disolución progresiva de las estructuras tradicionales del relato de viajes. Mientras en *Incidents* todavía aparecen movimientos de viaje realizados en diferentes medios de locomoción, en *L'Empire des signes* han desaparecido casi por completo los elementos *partir, voyager* y *arriver*, con excepción de unos cuantos, diseminados, por cierto, con mucha precisión a lo largo del texto. De este modo desaparece casi por completo el movimiento material de viaje del texto mismo, que en adelante sólo puede confiar en sus propios movimientos. La escritura de Barthes se aparta así de uno de sus autores de referencia, Montaigne, que comparara «su escritura con el caminar o el pasear» y viera «en el estar en camino el sentido y la meta del viaje».[90] Los textos dedicados a Marruecos y a Japón en realidad se basan en varios viajes y estancias más o menos prolongadas en ambos países, por lo cual se puede hablar de la figura básica del vaivén entre dos o más países y culturas cuando nos referimos a las actividades

[88] Roland Barthes, *S/Z*, Paris: Seuil, 1970, p. 112; reeditado en (íd.), *Œuvres complètes*, tomo II, *op. cit.*, p. 625.
[89] Ibíd.
[90] Wuthenow, *Die erfahrene Welt*, *op. cit.*, p. 84.

de viaje reales de Barthes; el texto literario dedicado a Japón, empero, no tiene en su construcción ninguna estructura que le presente con diligencia al lector el oscilar entre dos mundos como esquema hermenéutico básico. El relato de viajes se sustrae a la obligación de precisar un punto de partida y un final evidentes; de modelar lugares literarios de viaje e incorporarlos a un desarrollo narrativo muy sui géneris. A pesar de todo, la fascinación que emana del relato de viajes no se ha perdido al llevar a cabo este experimento, como muy bien pone de relieve el éxito de *L'Empire des signes*. Porque el *Imperio de los signos* también está surcado de caminos y movimientos en forma de saltos discontinuos de los que el lector puede apropiarse de manera creativa.

Los relatos de viajes de los siglos XVIII y XIX no desarrollan su fuerza de atracción sólo por la relación que mantienen con una realidad extralingüística, con una determinada alteridad cultural o con la autenticidad histórica del personaje del viajero en sí. Que no es su relación con la realidad lo que despierta el interés del público es algo que podemos comprobar en el éxito de esas ofertas de viaje de aquel entonces, en las que se le ofrecen al viajero no sólo los itinerarios de determinados personajes históricos (como Martín Lutero), sino también los de personajes literarios (como es el caso del «Caballero de la Triste Figura», de Cervantes). El viajero no se apropia tanto de un camino histórico como de un movimiento hermenéutico, el cual duplica los movimientos (tanto los materiales como los perceptivos) durante la lectura del texto. El viaje, «siguiendo la pista» de un personaje histórico o literario, se puede convertir en una experiencia de lo friccional cuando al viajero no le sucede lo que podría sucederle al lector de los relatos de viajes: religarlo exclusivamente con una determinada «realidad» extralingüística (sin duda hipostasiada).

El éxito que ha tenido este género híbrido del relato de viajes en los siglos XVIII, XIX, en las postrimerías del XX y en el cambio hacia el nuevo milenio, radica sobre todo en una espacialización de las estructuras de pensamiento y de los movimientos de comprensión, cuya hermenéutica puede ser comprendida por el lector de forma más o menos sencilla a partir de determinados lugares, que, para poder ser percibidos, han sido estilizados. La lectura es un comprender que se centra en su procesualidad, en su desarrollo como movimiento dentro de una literatura, que escenifica el movimiento en el espacio. Los intentos de salirse de la estructura de itinerario podrían entenderse como experimentos cuyo objetivo es liberar al lector de su papel pasivo —como le llamara Lévi-Strauss— que le recomienda aceptar ciertas experiencias representadas con intenciones consumistas. El lector no debe solamente seguir los movimientos hermenéuticos, sino sobre todo convertirse en lector activo, cuyo diálogo con el texto produce el propio movimiento de viaje. Sólo los lectores ponen en movimiento a la literatura, esto es, se transfiere a la misma a una dinámica, que a su vez registra y cambia los movimientos existentes y anclados en el texto. ¿Existe un relato de viajes sin viaje? Lo hay en la medida en que se refiere menos a los movimientos que se siguen al comprender, sino a un comprender dialogal en movimiento. Sin embargo, esto no queda reducido al terreno de la literatura de viajes; más bien libera una *literatu-*

ra en movimiento precisamente en aquellos textos literarios que subvierten o desacatan las fronteras establecidas. A esta dinámica de una escritura que traspasa fronteras en los más diversos niveles y distintos contextos nos dedicaremos en los siguientes capítulos. Ella debe representar a través de su propia dinámica un mundo en movimiento.

DOS • TRAVESÍA

De la aparición de América a la desaparición de Europa

América en la ruta de vuelo de los pájaros

El inicio de la configuración de América se debe al vuelo de los pájaros. En el *Diario de a bordo* de Cristóbal Colón, que nos ha legado Bartolomé de las Casas, encontramos el siguiente texto fechado el 7 de octubre de 1492:

> Como en la tarde no viesen tierra, la que pensaban los de la carabela [La] *Niña* que habían visto, y porque pasaban gran multitud de aves de la parte del norte al Sudueste, por lo cual era de creer que se iban a dormir a tierra, o huían quizá del invierno, que en las tierras de donde venían debía que querer venir, por esto el Almirante acordó dejar el camino del Oueste, y poner la proa hacia Ouesu(du)este con determinación de andar dos días por aquélla vía. Esto comenzó antes una hora del sol puesto.[1]

El ligero cambio de rumbo que Colón ordenara realizar en aquel memorable día y que llevara los barcos, que hasta entonces iban navegando en dirección oeste, a seguir una dirección suroeste, tuvo consecuencias de gran envergadura para el llamado Descubrimiento de América, para la historia de su conquista y colonización, y para la configuración geocultural, así como la geopolítica del hemisferio americano. Si Colón hubiera mantenido el curso que llevaba y si hubiera podido sobrevivir al motín que amenazaba explotar a bordo en el trayecto entonces más largo, habría llegado, con ayuda de la fuerte corriente del Golfo, a aquella parte de América que hoy conocemos como el *Sunshine State:* a la costa de Florida. Ya Washington Irving había descubierto este pasaje del *Diario de a bordo* y en la famosa biografía que elaboró sobre el almirante llamó la atención acerca de las posibles consecuencias que se habrían sufrido si se hubiera seguido en dirección occidental; Alexander von Humboldt, probablemente el mejor conocedor de la literatura en aquel entonces accesible acerca de la historia del descubrimiento y la conquista de América, tomó

[1] Cristóbal Colón, *Diario de a bordo.* Edición de Luis Arranz, Madrid: Historia 16, 1985, pp. 86 ss.

nota de las reflexiones de Irving e hizo hincapié a su vez en este «detalle de inconmensurable importancia», «pues los Estados Unidos habrían tenido una población católica y española en vez de un pueblo protestante e inglés».[2]

¿Qué había ocurrido a bordo de los barcos españoles? Ya el 6 de octubre, cuando habían dejado de surtir efecto las alteraciones que Colón había realizado en las mediciones de las distancias recorridas y cuando las tripulaciones de las tres carabelas, que se hallaban agotadas, pensaban en oponerse a la continuación del viaje hacia el oeste, Martín Alonso Pinzón, quien, a causa de su gran experiencia como navegante gozaba de una alta reputación entre la tripulación, no sólo la de su barco, propuso cambiar el curso al suroeste. Sin embargo, en la transcripción del *Diario* podemos leer lo siguiente: «[...] al Almirante pareció que no»,[3] es decir, Colón se oponía estrictamente. Sólo al día siguiente Colón —cuyo nombre se ha relacionado, y con toda razón, con un pájaro, la paloma— aprobó un cambio de curso, señalando el vuelo de una bandada de pájaros. Se había servido, como señalara Humboldt, de la experiencia de los portugueses, «que la mayor parte de las islas que poseían [las habían] descubierto a partir de la observación del vuelo de los pájaros».[4]

En un primer momento, los marineros asintieron, pues también en los días que seguían se observaban señales de estar cerca de la costa; sin embargo, después de haber escuchado durante toda la noche el continuo pasar de pájaros, el 10 de octubre se levantaron contra Colón, que una vez más logró apaciguarlos con promesas, aunque la tripulación sabía perfectamente que habían llegado a un *point of no return*. Al día siguiente, el 11 de octubre, empero, un marinero llamado Juan Rodríguez Bermejo, que se conoce en la historia y la leyenda con el nombre de Rodrigo de Triana,[5] vio la tierra deseada; una noticia que, a diferencia de aquella lanzada desde *La Niña* el 7 de octubre, se confirmaría al día siguiente. Fueron los pájaros los que habían guiado a los tres barcos españoles a las islas del Caribe, participando así activamente en el desarrollo de la historia. Con razón, Alexander von Humboldt comentó en su *Examen critique*, texto dedicado predominantemente a la persona de Colón y publicado originalmente en francés, lo siguiente:

> Jamás el vuelo de un pájaro ha tenido consecuencias más decisivas. Porque el cambio de dirección del viento el día 7 de octubre determinó el rumbo en el que se llevaron a cabo los primeros asentamientos españoles en tierra americana.[6]

---

[2] Alexander von Humboldt, *Kritische Untersuchungen über die historische Entwickelung der geographischen Kenntnisse von der Neuen Welt und die Fortschritte der nautischen Astronomie in dem 15ten und 16ten Jahrhundert*. Traducción del francés del Dr. Jul. Ludw. Ideler, Privatdocenten an der Berliner Universität, tomo 2, Berlín: Nicolai'sche Buchhandlung, 1836, p. III.

[3] Colón, *Diario de a bordo, op. cit.*, p. 86. Las razones aducidas por Colón para rechazar la propuesta son poco convincentes. Algo que lleva a pensar también a Luis Arranz, al comentar este pasaje del *Diario de a bordo*, que Colón quería simplemente dar la impresión de que él no había tomado esta decisión porque Pinzón se lo había recomendado. (Ídem, p. 87, nota 36.)

[4] Humboldt, *Kritische Untersuchungen, op. cit.*, tomo I, p. 213.

[5] Colón, *Diario de a bordo, op. cit.*, pp. 88 s.

[6] Humboldt, *Kritische Untersuchungen, op. cit.*, tomo 2, pp. 114 s. Para profundizar el desarrollo de la imagen de Colón en los escritos de Alexander von Humboldt, véase Ottmar Ette, «Entdecker über Entdecker: Alexander von Humboldt, Cristóbal Colón und die Wiederentdeckung Amerikas», en Titus Heydenreich (ed.), *Columbus zwischen zwei Welten. Historische und literarische Wertungen aus fünf Jahrhunderten*, tomo I, Frankfurt

Fue un viernes, el 3 de agosto de 1492, cuando Colón izó velas y abandonó Europa; y también fue un viernes cuando pisó por vez primera tierra americana y desplegó los símbolos del poder español. Se continúa así la interpretación de aquellos signos que se desplegaron ante la mirada de Colón; una lectura que ya en Humboldt, y sobre todo en adhesión a la semiótica y la semiología estructuralista y posestructuralista, ha sufrido una y otra vez interpretaciones nuevas.[7] Pero no debemos olvidar que fue la interpretación de la ruta de vuelo de los pájaros, y con ello fue un augur —no importa si fue Colón o Pinzón, su rival— que como intérprete de los signos en el cielo hizo enfocar la concentración de los españoles hacia el sur y crear así transitoriamente un «espacio vacío» en el norte.

El viaje que el futuro almirante de los Reyes Católicos realiza a continuación por las islas americanas, que todavía carecían de sus nombres europeos y aguardaban las múltiples denominaciones —tales como las Antillas, islas del Caribe o *West Indies*—, se convertirá en el movimiento hermenéutico de un lector de signos que no sólo trae consigo su propia manera de lectura, sino también sus signos del Viejo Mundo y los proyecta sobre las lindes costeras de un mundo todavía «desconocido» y sin embargo tan familiar.

Después de haber resaltado la escena del lugar de arribo en la literatura de viaje sigue, junto con la (auto)estilización que lleva a cabo Colón, una serie de culminaciones, en las que destacan no sólo las dimensiones espaciales, sino, sobre todo, las ficcionales, o bien mitológicas, del relato. Así, encontramos, por citar sólo un ejemplo, en la transcripción de Las Casas, el siguiente pasaje fechado el 15 de enero de 1493:

> Dice que se quiere partir porque ya no aprovecha nada detenerse, por haber pasado aquellos desconciertos (debe decir del escándalo de los indios). Dice también que hoy ha salido que toda la fuerza del oro estaba en la comarca de la Villa de la Navidad de Sus Altezas, y que en la isla de Carib había mucho alambre y en Matinino, puesto que será dificultoso en Carib, porque aquella gente diz que come carne humana, y que de allí se parecía la isla de ellos, y que tenía determinado de ir a ella, pues está en el camino, y a la de Matinino, que diz que era poblada toda de mujeres sin hombres, y ver la una y la otra, y tomar diz que algunos de ellos.[8]

Este pasaje muestra con claridad cómo ya en el cuaderno de bitácora del primer viaje se presenta un *bricolage* de fragmentos de descripciones geográficas, ilusiones y falsas interpretaciones etimológicas, mitos procedentes de la Antigüedad griega o

---

am Main: Vervuert, 1992, pp. 401-439. Queda por aclarar qué fue lo que llevó a Pinzón a pensar en un cambio de curso. Humboldt también se planteó esta pregunta en su *Kritische Untersuchungen*: «Vallejo, un marinero originario de Moguer, nos cuenta de manera muy inocente durante las vistas de las causas, que "Pinzón había visto papagayos volando por la noche y que sabía que estos pájaros no volaban sin razón alguna hacia el Sur"». Que se tratara, según el marinero, de papagayos le habrá fascinado a Humboldt, pues él se sentía muy atraído por estos animales. Véase para ello mi artículo, no del todo serio, «Papageien, Schriftsteller und die Suche nach der Identität. Auf den Spuren eines Vogels von Alexander von Humboldt bis in die Gegenwart», en *Curiosités caraïbes. Homenaje a Ulrich Fleischmann*, Berlín, s.e., 1988, pp. 35-40.

[7] La más aforunada seguramente ha sido la de Todorov, en el ya mencionado libro *Die Eroberung Amerikas. Das Problem der Anderen, op. cit.*

[8] Colón, *Diario de a bordo, op. cit.*, p. 191.

los sueños orientados exclusivamente en la materialidad. En el párrafo, la sed de oro, el trauma de las amazonas, el miedo a la antropofagia y el placer por nombrar, se presentan como estaciones y elementos de un camino que Colón no pierde de vista, pues le llevará de regreso a España a informar de lo que ha visto y a presentar aquellos sueños americanos que desde el primer momento se dejan reconocer como fragmentos culturales de Occidente de intrincamiento complejo y sincronía temporal. El sueño americano de Colón se presenta bajo el signo de la abundancia; más aún, de la sobreabundancia, pero siempre como una determinada figura de movimiento. Porque para Colón el arribo contiene ya el retorno; el recorrido por las islas, ya su abandono: la estructura circular preside, como figura topográfica y hermenéutica, la dinámica de este primer relato de viajes de América. Sólo el retorno a Europa —y los tempranos relatos del Descubrimiento que le siguen— harán posible dar forma a buena parte del Nuevo Mundo en el Viejo Mundo.[9] Es precisamente el retorno el que le confiere sentido al movimiento de viaje de Colón. No sólo bajo el signo de la cruz, sino también bajo el signo del círculo, los sueños americanos se convierten obsesiva e inevitablemente en realidades americanas.

Descubrimiento y conquista, círculo y línea

El famoso aforismo de Georg Christoph Lichtenberg —según el cual, el día en que los indios descubrieron a Colón fue un día nefasto para ellos— se convirtió en cruel verdad, no sólo en la región que en un futuro se llamaría el Caribe, que sale a relucir en la inversión del complejo metafórico del descubrimiento. El exterminio de los indios se propagó pronto en el continente y no sólo en aquella isla de Cuba, de la que Colón pensaba que era tierra continental (lo que hacía jurar a sus hombres), sino que se extendió a aquellas costas que un tal Américo Vespucio reconociera como litoral de un continente, de un Nuevo Mundo. Ya en el año 1500 —cuando, a causa de una tempestad, los portugueses se desplazaron hacia el sur y «descubrieron» más bien por casualidad el saliente oriental del continente, hoy Brasil, y se apropiaron de él— los sueños americanos se plasmaron cartográficamente en el mapa realizado por Juan de la Cosa,[10] que había acompañado a Colón en su segundo viaje y que en 1499 había tomado parte, junto con Vespucio, en la expedición de Alonso de Ojeda. En este famoso mapa aparecieron los contornos y perfiles de una región mundial en cuyo centro se encuentra un archipiélago, donde las exploraciones estaban ya muy avanzadas y que unen la parte sur con la parte norte del continente. En el mapa de Juan de la Cosa, el norte de la cuenca caribeña, del «Mediterráneo americano», está marcado y registrado como propiedad de los Reyes Católicos. Este *mapping* del Nuevo Mundo contenía desde el principio un nuevo *mapping* del Viejo Mundo. A más tardar desde 1492, Europa resulta impensable sin los espacios no europeos.

---

[9] Véase para ello Frauke Gewecke, *Wie die neue Welt in die alte kam*, Stuttgart: Klett-Cotta, 1986.

[10] En su *Kritische Untersuchungen* (tomo I, pp. 16 s.), Humboldt refirió que él, junto con Walkenaer, había tenido el «placer» de identificar y reconocer «el autor y la fecha» de este mapa del Nuevo Mundo en 1832.

En el mapa de Juan de la Cosa apenas se puede adivinar aquella región hacia la que se debía dirigir la expansión de los españoles. Una expansión que al principio fue más bien espontánea, ilegal, y por momentos casi explosiva. Sin embargo, los viajes de exploración realizados en 1517 y 1518 por Francisco Hernández de Córdoba y Juan de Grijalva esclarecen el recorrido de las costas y ponen por primera vez a los españoles en contacto con una sociedad indígena muy bien organizada y fundamentalmente articulada. Poco tiempo después se conquistó el imperio del Anáhuac, con su centro Tenochtitlán, del que se apropiaron por la fuerza los hombres de Cortés —una figura que se encuentra entre la *Reconquista* española y el Renacimiento italiano— entre 1519 y 1521 (así como posteriores avances de expansión), aprovechándose de las rivalidades y enemistades entre las distintas tribus indias. Un reino que incorporarían con el nombre de *Nueva España* a una nación en reorientación ideológica que pasaba, imperceptiblemente, de la Reconquista de un país «ocupado» por los moros a la Conquista. La península Ibérica dejó de ser un espacio con una dinámica predominantemente centrípeta para convertirse en un espacio con una creciente dinámica centrífuga.

La ruptura radical con Diego Velázquez, el gobernador de Cuba, y la fundación de la ciudad de Veracruz en la costa caribeña del actual México —al cual consideran, desde el punto de vista geográfico, como perteneciente a Norteamérica—, no bastan como pedestal para los sueños americanos de Cortés, que abarcan, a su vez, el proyecto de una conquista y el proyecto de un Estado, y con ello no se limitan a una proyección militar, sino que ineluyen proyecciones eminentemente políticas. Para hacer realidad sus visiones tiene que transmitir a los europeos, a los soldados españoles, no sólo sus propios sueños, sino también impedirles la retirada, con lo que queda interrumpida la estructura circular que Colón había transferido a América. No es el círculo, sino la línea la que crea el imperio de la Nueva España. En la segunda carta dirigida al emperador Carlos V el 30 de octubre de 1520, Hernán Cortés presenta sin ambigüedades su manera de proceder:

> Y porque demás de los que por ser criados y amigos de Diego Velázquez tenían voluntad de se salir de la tierra, había otros que por verla tan grande y de tanta gente y tal, y ver los pocos españoles que éramos, estaban del mismo propósito creyendo que si allí los navíos dejase, se me alzarían con ellos, y yéndose todos los que de esta voluntad estaban, yo quedaría casi solo, por donde se estorbara el gran servicio que a Dios y a vuestra alteza en esa tierra se ha hecho, tuve manera como, so color que los dichos navíos no estaban para navegar, los eché a la costa por donde todos perdieron la esperanza de salir de la tierra. Y yo hice mi camino más seguro y sin sospechas que vueltas las espaldas no había de faltarme la gente que yo en la Villa había de dejar.[11]

También Cortés está seguro de que su camino le llevará al interior de un país grande y habitado. A su vez, sin embargo, obliga a sus hombres a permanecer, aunque ellos, como los marineros de Colón, no parecían sentir deseos de seguir el camino

[11] Hernán Cortés, *Cartas de relación*. Edición de Mario Hernández, Madrid: Historia 16, 1985, p. 84.

fijado. Desde entonces, las desviaciones del camino prescrito por Colón y Cortés son desviaciones del movimiento de comprensión y de la dinámica que desde la aparición de los escritos y los hechos de Colón y Cortés representan el descubrimiento y la conquista y también el movimiento, como quien dice, de voluntad divina. Sin embargo, ambos movimientos son absolutamente diferentes: Colón retiene en los barcos a sus marineros a pesar de presentir los motines; Cortés reprime con violencia y habilidad cualquier tipo de levantamiento, e impide que sus soldados vuelvan y suban a los barcos. Pero también en las *Cartas de relación* se esboza un mundo que resulta del *bricolage* de elementos de la más diversa procedencia, incluyendo elementos autóctonos (en última instancia gracias a la traductora y *lengua* Malinche «utilizada» por Cortés). Tal y como sucede con Colón, en las continuas expediciones y maniobras de Cortés estos elementos se mantienen en constante movimiento y se introducen según haya necesidad. Su presencia garantiza la dinámica de la conquista. El *descubrimiento* y la *conquista* en su ser tienen parentesco como modelos y patrones hermenéuticos de movimiento, pero sus puntos de referencia y lugares han cambiado —la destrucción de los barcos lo muestra emblemáticamente—. A partir de este momento, el espacio continental de América se convertirá en una superficie sobre la que se proyectarán los sueños americanos de los conquistadores. No es el movimiento circular sino la línea la que simboliza la fase de expansión española (y occidental). Su dinámica permite traspasar constantemente los límites e impregna profundamente la literatura colonial de y sobre América.

Experiencia de los límites y experiencia límite

En el transcurso de la tercera década del siglo XVI varias expediciones españolas intentaron buscar a lo largo de la costa oriental de Norteamérica —desde las playas de Florida, a la que en un principio se consideró una isla, hasta las costas del Labrador— un paso al Pacífico. A su vez, Carlos V autorizó en repetidas ocasiones la conquista y colonización de regiones situadas en lo que hoy es Norteamérica: las islas caribeñas continuaban siendo como enormes barcos, lugares de intercambio de informaciones y puntos de partida para las expediciones. Pánfilo de Narváez, que, junto a Hernán Cortés y bajo las órdenes de Diego Velázquez, participó activamente en la conquista de Cuba y que por encargo de su amigo, el gobernador de Cuba, había tratado de detener en vano al infractor del contrato durante su conquista del Anáhuac, recibió del Emperador el derecho de conquistar Florida, que había sido descubierta en 1512. En su expedición tomó parte un hombre que por sus increíbles acciones y sus escritos formará parte de la historia del continente americano: Álvar Núñez Cabeza de Vaca. Su relato o *Narrativa*, que se haría famoso con el nombre de *Naufragios*, empieza como muchos relatos de los conquistadores:

> A 17 días del mes de junio de 1527, partió del puerto de San Lúcar de Barrameda el gobernador Pánfilo de Narváez, con poder y mandado de Vuestra Majestad para conquistar y gobernar las provincias que están desde el Río de las Palmas hasta el

> cabo de la Florida, las cuales son en Tierra Firme; y la armada que llevaba eran cinco navíos, en los cuales poco más o menos, irían seiscientos hombres.[12]

La expedición dirigida por Narváez terminará pronto en un tremendo fracaso. Los españoles no descubrirán, como algunos años antes había ocurrido en México, ni un gran imperio lleno de riquezas ni lograrán hacerse con esa gran parte de tierra habitada por tribus nómadas y guerreras. Peor aún: el hambre, las enfermedades, el naufragio y los ataques de los indios diezmarán tanto la expedición que de la pequeña armada inicial sólo sobrevivirán cuatro hombres. La flecha de la conquista, la línea marcada por el discurso oficial del poder de *conquistar y gobernar*, apuntó hacia el vacío.

El relato de Álvar Núñez Cabeza de Vaca ofrece, en un lenguaje impresionante y espontáneo, una sucesión de catástrofes, padecimientos y desesperaciones, una y otra vez superadas, que viene marcada fundamentalmente por el contacto con la población indígena:

> Los indios, de ver el desastre que nos había venido y el desastre en que estábamos, con tanta desventura y miseria, se sentaron entre nosotros, y con el gran dolor y lástima que hobieron de vernos en tanta fortuna, comenzaron todos a llorar recio, y tan de verdad, que lejos de allí se podía oír, y esto les duró más de media hora; y cierto ver que estos hombres tan sin razón y tan crudos a manera de brutos, se dolían tanto de nosotros, hizo que en mí y en otros de la compañía creciese más la pasión y la consideración de nuestra desdicha.[13]

La presentación de este ritual indio de saludo, abundante en lágrimas y que en este pasaje ingenuamente se malinterpreta como un sentimiento espontáneo, conduce a una serie de observaciones de absoluta precisión sobre los más diversos pueblos y tribus indígenas que Álvar Núñez habiera de conocer a lo largo de su «viaje» —en caso de poder denominar lo descrito de esa manera—. Porque de hecho, la expedición del Adelantado no sólo había arribado al norte de Florida, navegando por la bahía de Tampa, sino que también se dirigió al oeste para cruzar el actual golfo de Mobile y la desembocadura del Mississippi. Tras la dispersión y el naufragio de la mayor parte del ejército de la expedición, los cuatro sobrevivientes intentaron ponerse en marcha hacia el oeste, en dirección al mar del Sur, de cuya existencia sólo sabían por rumores, para llegar al imperio azteca, conquistado por Hernán Cortés. Comienza una marcha de miles de kilómetros que llevará al pequeño grupo, que nunca pierde las esperanzas de su salvación, desde el delta del Mississippi, a través de todo el sur y suroeste de Norteamérica, hasta la actual California. Desde allí se dirigen hacia el sur, atravesando la región conquistada por Cortés, para llegar a México, la capital del imperio recién fundado, en el año 1535. Allí se les dispensa una triunfal bienvenida. Álvar Núñez Cabeza de Vaca —a quien le esperan aventuras peligrosas en el sur del continente, en Asunción y a lo largo del río Paraná— regresa a la península Ibérica en 1537, donde escribe su relato entre 1537 y 1540.

---

[12] Álvar Núñez Cabeza de Vaca, *Naufragios y Comentarios*. Edición de Roberto Ferrando, Madrid: Historia 16, 1984, p. 41.

[13] Ídem, p. 73.

El paso por todo el sur de los Estados Unidos, desde la Florida hasta California, le brinda a Álvar Núñez la oportunidad de atravesar las más diversas zonas climáticas y formaciones paisajísticas y conocer un sinnúmero de diferentes culturas y tribus indias;[14] a su vez, le permite presenciar —a él, para quien América hasta entonces era totalmente desconocida— los ritos y las costumbres, los sistemas de cultivo y las creencias de la población americana, no en su papel de conquistador, sino como hombre expuesto a todos los reveses de la fortuna. Para la investigación de la población indígena, diezmada ya en el siglo XVIII y exterminada en gran parte en el transcurso posterior de la historia norteamericana, el relato sorprendentemente preciso del español sigue teniendo en la actualidad una gran importancia como fuente etnográfica a pesar de los elementos ficcionales que en él aparecen. El relato nos ofrece la oportunidad de adentrarnos en la experiencia de la inmensidad del continente americano. Una experiencia que ya aparece en el texto de Cortés, pero que en Núñez Cabeza de Vaca se convierte en una experiencia del trayecto —podemos decir de *coast to coast*— que casi resulta inimaginable. Así escribe, en el capítulo 31, que lleva por título «De cómo seguimos el camino del maíz», y en el que nos muestra la diferencia que existe entre los pueblos indígenas nómadas y los que cultivan la tierra, lo siguiente:

> Pasados dos días que allí estuvimos, determinamos de ir a buscar el maíz, y no quisimos seguir el camino de las Vacas, porque es hacia el Norte, y esto era para nosotros muy gran rodeo, porque siempre tuvimos por cierto que yendo la puesta del sol habíamos de hallar lo que deseábamos; y así, seguimos nuestro camino, y atravesamos toda la tierra hasta salir a la mar del Sur [...].[15]

La experiencia del espacio y el continuo movimiento, la conciencia de un camino hacia el oeste, a una zona cuya línea costera apenas si pudo intuir Juan de la Cosa un cuarto de siglo antes, y aquello que los españoles no llegaron a conocer, constituyen los ingredientes de un escrito que explica, en el contexto de otras expediciones que fracasaron, que no fue solamente el vuelo de los pájaros hacia el sur lo que determinó la dirección y los intentos colonizadores de los españoles. Los *Naufragios* de Álvar Núñez Cabeza de Vaca marcan una experiencia límite tanto existencial como cultural y territorial.[16]

También este viajero español tendrá que abandonar contra su voluntad el camino del norte. Tan sólo el sendero que lleva al sur traerá la salvación, llevándole a la región de la Nueva España. Los *Naufragios* mostrarán pronto a los lectores de la

---

[14] Véase para ello también Roberto Ferrando, «Introducción», en Álvar Núñez Cabeza de Vaca, *Naufragios y Comentarios, op. cit.*, pp. 16-25.

[15] Núñez Cabeza de Vaca, *Naufragios y Comentarios, op. cit.*, p. 123.

[16] Tal vez así se pueda comprender la aguda formulación hecha por Emir Rodríguez Monegal cuando dice de *Naufragios* lo siguiente: «Estos españoles, que tan orgullosos estaban de su fe y del poder del Imperio que representaban, llegaron muy bien equipados y lujosamente vestidos para tomar posesión de un territorio enorme y desconocido. De repente, el mar embravecido y la tierra estéril los devolvieron al estadio de desnudez original: siglos de civilización se frustraron en pocas horas». Emir Rodríguez Monegal, «Die Neue Welt. Ein Dialog zwischen den Kulturen», en *Die Neue Welt: Chroniken Lateinamerikas von Kolumbus bis zu den Unabhängigkeitskriegen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982, p. 19.

Real Audiencia del Consejo de Indias y a un amplio público de España, la rapidez con la que los sueños americanos podían convertirse en pesadillas. También dan a conocer la extensión casi ilimitada de un espacio por el que vagó el autor de este «naufragio en presencia de un espectador» entre 1527 y 1535. Camino lineal y laberinto, estructura circular y movimiento discontinuo e inconstante, aparecen en este texto de manera tan repentina y difícil de transmitir que sólo se pueden reconciliar en el plano superior de la experiencia sagrada. Con el relato de Álvar Núñez Cabeza de Vaca aparece en los sueños (pesadillas) europeos sobre América, además del círculo y la línea, una tercera figura de movimiento discontinua y sobre todo paradójica. La llegada a México, que desde el principio no había sido la meta, se convierte en el retorno a un país en el que nunca antes se había estado. El valor de este texto, que va más allá de ser un simple documento de uno de los «peores viajes que se han hecho»,[17] reside en que la estructura circular que se produce como consecuencia del doble retorno, a Nueva España y posteriormente a España, no recoge ni elimina los otros movimientos espaciales, en parte discontinuos, sino que deja espacio para aquella experiencia del límite sobre la que se asienta la dinámica de los *Naufragios*. La pérdida de control sobre el propio camino en América, al parecer pre-diseñado (e incluso pre-destinado) por el círculo y la línea, provoca una nueva dinámica del movimiento: aquella, precisamente, que se sustrae al control racional por el viajero.

América como espacio dividido

Rebasaría el marco de nuestra travesía —donde a la dimensión espacial del primer capítulo se le añade ahora el eje temporal— querer mostrar el desarrollo de la complicadísima historia colonial en el ámbito caribeño, es decir, en ese «centro de operaciones» entre el norte y el sur de América, y los cambios que trae aparejados en las concepciones espaciales.[18] En última instancia, la historia colonial acentúa aquel antagonismo entre las «dos» Américas y la construcción de una frontera simbólica, no por ello menos material, que separa y unifica a la vez el sur de los Estados Unidos y México. En los últimos veinte años esta región de los *borderlands* se ha convertido en uno de los paisajes más importantes de la teoría, sobre todo de los estudios culturales. El camino de Cabeza de Vaca nos mostró que, a pesar de todas las diferencias culturales existentes entre los pueblos indígenas prevalece cierta continuidad entre aquellos que habitan en el espacio, de éste y del otro lado de la frontera política, y aquellas barreras que las disciplinas abocadas al estudio de América han erigido. Lo que comenzara con la ruta de vuelo de los pájaros y el cambio de curso ordenado por Colón, ya estaba grabado en las mentes europeas del siglo XVIII: la bipartición esquemática del espacio americano. Con absoluta naturalidad, Guillau-

[17] Véase Hans Magnus Enzensberger (ed.), *Nie wieder! Die schlimmsten Reisen der Welt*, Frankfurt am Main: Eichborn, 1995.

[18] La función del Caribe como centro de operaciones se explicará más detenidamente en el capítulo 11.

me-Thomas Raynal recurrió en su obra acerca de la expansión colonial europea —de tradición enciclopedista—, su *Historia de las dos Indias,* publicada por vez primera en 1770 y posteriormente ampliada, a la frontera, basada no sólo en criterios geográficos, entre las colonias españolas y portuguesas situadas en el sur, y los Estados Unidos que se estaban constituyendo en el norte del continente. En el libro decimoctavo de la tercera edición —dedicado a las (antiguas) colonias inglesas en Norteamérica— se dice en un pasaje salido de la pluma de Denis Diderot:

> Por un singular contraste frente al Viejo Mundo, donde las artes se movieron del Sur al Norte, se verá en el Nuevo Mundo, cómo el Norte alumbrará al Sur. Hasta nuestros días, parece que se estaba desmenuzando tanto el espíritu como el cuerpo en las Indias Occidentales. Desde siempre vivos y penetrantes, los hombres tienen una manera de captar muy veloz: pero no resisten las meditaciones largas y tampoco se pueden acostumbrar a ellas. Para todo tienen facilidad: pero nadie muestra un talento especial. Maduraron antes de tiempo y antes de nosotros y se habrán apartado mucho del camino, cuando nosotros llegaremos a su final.[19]

Aquí resulta reveladora no sólo la contraposición esquemática de norte y sur, acoplada a la tan difundida tesis en el siglo XVIII de una degradación tanto del cuerpo como del espíritu, que permitía extender ahora la acusación de indolencia, lanzada contra los indígenas desde el comienzo de la Conquista, a todos los habitantes de la América meridional, incluyendo ahora a los de proveniencia europea. También conviene señalar que, tanto en el ámbito individual como en el colectivo, esta tesis supone otra curva de desarrollo, con lo cual Diderot deja que el «nosotros» de sus lectores implícitos de Europa se identifique con el norte del continente americano. Si hay una Europa en América, entonces para él va a ser el Norte. Sin embargo, su *nous* llega sólo hasta los Pirineos y no incluye la península Ibérica. Si los conquistadores españoles del siglo XVI se dieron cuenta de que las sociedades indígenas más complejas y desarrolladas se hallaban en el sur del continente, esta apreciación sufrió tal cambio a lo largo del siglo XVIII —el Siglo de las Luces— que se marginó[20] todo lo español, tanto en lo histórico-cultural como en lo filosófico, y el Sur fue desprestigiado en la valoración política, histórico-cultural y artística. Como se puede ver en el texto antes citado, Norteamérica ha alcanzado ya una posición privilegiada; los (futuros) Estados Unidos han adquirido, gracias a la supuesta «superioridad» y a su constante desarrollo, un carácter modelar para todo el continente (y —como ya sabemos— para todo el mundo). Aunque hubo en el transcurso de los dos siglos pasados voces contrarias, tanto de europeos, de españoles, de hispanoamericanos y más tarde de panlatinistas, máxime desde Hegel, los Estados Unidos ocupan inamoviblemente una posición histórico-filosófica de superioridad. La ex-

---

[19] Guillaume-Thomas Raynal, *Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des européens dans les deux Indes,* tomo IX, Genève: Chez Jean-Léonard Pellet, 1781, p. 108.

[20] Característico y revelador —junto con otros muchos testimonios— es el extenso artículo «Espagne» de Nicolas Masson de Morvilliers en la *Encyclopédie méthodique. Géographie,* vol. I, Paris/Liège: Panckoucke/Plomteux, 1783, pp. 554-568. Una breve cita bastará: «España posee la capacidad para las ciencias, es dueña de muchos libros y sin embargo, es quizás la nación más ignorante de Europa» (p. 565).

pansión político-imperialista de los Estados Unidos a partir del siglo XIX hizo el resto. En el resplandor, que los Estados Unidos de América debían llevar —según la *Historia de las dos Indias*—, al sur, desaparecieron casi por completo las otras regiones del continente americano o sirvieron como copia negativa de la aparente ascensión meteórica del imperio del norte.

A partir de este momento los sueños americanos de tinte positivo se proyectan cada vez más hacia el norte. Si para Alexis de Tocqueville los Estados Unidos representan en 1831 el país del futuro; para Flora Tristan, en 1833, el sur del continente será una región del pasado.[21] En su «Idearium español», ensayo crítico-cultural fechado en 1896 y que se convertiría en la biblia de la «Generación del 98» española, Ángel Ganivet, quien trabajara en los consulados españoles en el extranjero, tuvo que constatar que los Estados Unidos se habían convertido en una «formidable» nación, cuya «protección paternalista» se extendía sobre toda América y se había empezado a involucrar en los asuntos europeos.[22] En toda Europa, el término «América» sólo se refería a los Estados Unidos; un *americano*, por supuesto, era un ciudadano de los Estados Unidos. Al hablar, empero, de los habitantes de los países hispanoamericanos había que agregar siempre el nombre del país al que pertenecían.[23] Que hasta ahora no ha cambiado nada podemos comprobarlo fácilmente; sin embargo, resulta difícil aceptar que incluso algunas disciplinas académicas le hayan otorgado a esta terminología de carácter impreciso y del habla cotidiana, un carácter científico, en tanto se entiende por «Americanística» aquellos campos de los estudios anglosajones cuyos temas se ocupan únicamente de los *Estados-Unidos de Norte-Americanística*. Con razón se sigue considerando hoy en día la universidad alemana como una creación de Humboldt, si bien no se piensa en Alexander sino en su hermano Wilhelm, que, como bien se sabe, nunca abandonó Europa. Sería difícil considerar una forma de comprensión científica de esta índole como transgresora de fronteras.

En el *melting pot* de tales concepciones de lo «americano» se corre el peligro de perder de vista la multiplicidad cultural de América, es decir, de todo el continente. Resulta interesante que Alexander von Humboldt, lector crítico tanto de Raynal como de Hegel, desarrollara en lo referente a esto sus propias opiniones y concepciones espaciales. Con el permiso del Rey católico, Humboldt recorrió, entre 1799 y 1804, y en compañía de Aimé Bonpland, las colonias españolas de América; regiones en las cuales puso toda su atención. Sin embargo, su método comparativo le llevó en muchas ocasiones a incluir Norteamérica. Aunque sólo hiciera una corta visita a los Estados Unidos al final de su viaje —con el fin de no correr el peligro de que las autoridades españolas le confiscasen sus resultados de las investigaciones o le prohibiesen las publicaciones sobre el imperio colonial español[24]—, esto no le

[21] Véase para ello el capítulo 1.

[22] Ángel Ganivet, «Idearium español», en (id.), *Obras completas*, prólogo de Melchor Fernández Almagro, tomo I, Madrid: Aguilar, 1961, p. 245.

[23] Ibid.

[24] Este temor era justificado, ya que había habido casos similares en el ámbito español. La Corona portuguesa había dado la orden de capturar a Humboldt si se atrevía a poner pie en territorio brasileño. Y también Inglaterra se cuidó más tarde de abrirle las puertas de su imperio colonial a la mirada crítica (y la aguzada pluma) de este intelectual prusiano.

impedirá llevar a cabo un análisis de la gran república del norte ni convertirse, en el transcurso del siglo XIX en un héroe cultural para los estadounidenses.[25] En el tercer volumen de su *Relation historique,* en el que también encontraron cabida gran cantidad de datos estadísticos sobre la relación entre el norte y el sur de América, Humboldt escribió, influido por las guerras de independencia («uno de los cambios profundos que de tiempo en tiempo sacuden al género humano»[26]) en las colonias que se estaban separando de España, lo siguiente:

> En la actualidad, podemos muy bien decir que hay tres pueblos de origen europeo que se reparten la tierra firme del Nuevo Mundo: uno es de origen germánico, el más poderoso; los otros dos pertenecen por su lengua, literatura y costumbres a la Europa latina. Las partes más occidentales del Viejo Mundo, la península Ibérica y las islas Británicas, son las que tienen las colonias más amplias; pero un litoral de cuatro mil millas habitado sólo por descendientes de españoles y portugueses pone de relieve la distancia que se había abierto entre los pueblos de la Península y los otros pueblos navegantes en los siglos dieciséis y diecisiete, gracias a sus iniciativas marítimas. La expansión de su lengua, desde California hasta el Río de la Plata, en las cumbres de las cordilleras y en las selvas que rodean al Amazonas, es un monumento a la gloria nacional que perdurará más allá de cualquier revolución política.[27]

Esta división, fundamentalmente cultural, que en cierto sentido se adelanta a la creación del término «Latinoamérica»[28] desarrollado bajo el signo de un panlatinismo de hegemonía francesa, toma en consideración que hay una América de los indios, una América de los negros —haciendo hincapié en la existencia de los «africanos libres de Haití»[29]— y una América de colonizadores de origen eslavo[30] y de otras procedencias. Sin embargo, también se percata de una división entre una América producto de la colonización de los pueblos de la Europa latina y otra América que denomina como la de los «anglo-americanos» *(Anglo-Américains).*[31] Si bien Humboldt percibe en todas las sociedades y regiones del continente americano extraordinarias posibilidades de desarrollo, en la década de los treintas del siglo XIX y como consecuencia de sus investigaciones, ya no abriga ninguna duda so-

---

[25] A pesar de la corta y territorialmente muy limitada estancia de Alexander von Humboldt en los Estados Unidos, a lo largo y ancho del territorio americano se encuentra un sinnúmero impresionante de eludas y fenómenos naturales que llevan el nombre de este ilustrado prusiano.

[26] Humboldt, *Reise in die Äquinoktial-Gegenden des Neuen Kontinents, op. cit.,* tomo II, p. 1461.

[27] Idem, pp. 1461 s.

[28] Véase por ejemplo John Leddy Phelan, «Pan-Latinism, French Intervention in Mexico (1861-1867) and the Genesis of the Idea of Latin America», en *Conciencia y autenticidad históricas. Escritos en homenaje a Edmundo O'Gorman,* México, 1968, pp. 279-298; Joseph Jurt, «Entstehung und Entwicklung der LATEINamerika-Idee», en *Lendemains* (Marburg), 27 (1982), pp. 17-26; así como Miguel Rojas Mix, «Bilbao y el hallazgo de América latina: Unión continental, socialista y libertaria...», en *Caravelle* (Toulouse), 46 (1986), pp. 35-47.

[29] Humboldt, *Reise in die Äquinoktial-Gegenden des Neuen Kontinents, op. cit.,* tomo II, p. 1462.

[30] Ibíd.

[31] Idem, p. 1463; al hablar de la distinción entre una América inglesa, una española y una portuguesa, Humboldt dice: «La primera de ellas, la anglo-americana, es a su vez aquella, que después del pueblo inglés en Europa, despliega su bandera de la manera más extensa por los mares. Sin colonias alejadas, su comercio ha alcanzado una importancia que hasta ahora no ha logrado ningún pueblo del Viejo Mundo, con excepción de aquel que llevó su lengua, el resplandor de su literatura, su placer por el trabajo, su inclinación a la libertad y una parte de sus instituciones burguesas a Norteamérica».

bre la expansión futura del poderoso norte, que en aquel entonces ya estaba en vísperas de adquirir la superioridad material. Sin embargo, evita siempre, y con buenas razones, identificar a América con los Estados Unidos. Sus sueños americanos nunca se reducen al norte.

Textos fronterizos móviles

En su famoso ensayo filosófico *Del sentimiento trágico de la vida,* fechado en 1912 en Salamanca, Miguel de Unamuno afirmaba que todos los siglos pasados se hallaban recogidos en el siglo XX (que ya dejamos tras de nosotros): «Subsisten hoy, en el siglo XX, todos los siglos pasados y todos ellos vivos».[32] Y el ensayista, crítico y filósofo español, añadía:

> Nada se pierde, nada pasa del todo, pues que todo se perpetúa de una manera o de otra, y todo, luego de pasar por el tiempo, vuelve a la eternidad. Tiene el mundo temporal raíces en la eternidad, y allí está junto el ayer con el hoy y el mañana. Ante nosotros pasan las escenas como en un cinematógrafo, pero la cinta permanece una y entera más allá del tiempo.[33]

La copresencia de todos los siglos en el último siglo del segundo milenio de nuestra era, el almacenamiento de todas las imágenes y escenas «vivas» en el ambiente y la metáfora del cinematógrafo, se nos presentan en las palabras de Unamuno como una primera prueba de la posmodernidad (puesto que se puede establecer alguna que otra relación no descubierta aún entre este ensayo y las *Ficciones* de Borges, y por lo tanto, con una figura de capital importancia para las presentaciones y formas de escritura posestructuralistas y posmodernas). Sea como fuere, la «conservación» de los tiempos e imágenes del pasado se puede aplicar también a los textos franceses y a los sueños americanos de los que nos vamos a ocupar ahora.[34]

Mobile, un texto de Michel Butor publicado en 1962, corresponde al período de esplendor de la creación teórica francesa. Existen buenas razones para incluir a Butor entre aquellos autores que destacan tanto por sus textos literarios como por la gran cantidad de trabajos teórico-literarios que escribieron. *Mobile* es un texto experimental en el que se ensayan una serie de procedimientos, ideas y planteamientos teóricos; un libro que, en el más amplio sentido de la palabra, se puede incluir dentro de la literatura de viajes —no necesariamente por la cantidad de viajes que el autor realizara en esos años— o se puede ver o analizar a partir de ella. Porque *Mobile* pertenece a una literatura que de manera consciente y controlada es puesta en movimiento, y en su dinámica relaciona de manera «móvil» y cambiante tanto las

---

[32] Miguel de Unamuno, «Del sentimiento trágico de la vida», en (id.), *Ensayos.* Con una antología epistolar comentada por Bernardo G. de Cándamo, tomo II, Madrid: Aguilar, 1967 (7.ª ed.), p. 844.

[33] Ídem, pp. 910 s.

[34] Este pasaje lo trataré con mayor detenimiento en el capítulo 6, dedicado a José Enrique Rodó. En cuanto a la problemática de la simultaneidad de imágenes temporalmente disímiles, véanse también las reflexiones que se realizan en el contexto de la teoría de los colores de Goethe en el capítulo 9 de este tomo.

diferentes dimensiones del espacio como los lugares de la escritura, de la lectura y de lo representado. Se transgreden, por cierto, los esquemas literarios de viaje tradicionales, aunque este «relato de viajes» también pueda ser leído e interpretado como un modelo de comprensión que se ha desarrollado en el espacio.

Mobile pone en escena un viaje por los diferentes estados de la América del Norte, por las diversas etnias, culturas y formas de ser de un país que, desde que terminara la Segunda Guerra Mundial, se había convertido, para los europeos, en un mito y en la encarnación de aquello que se circunscribía como el sueño americano, el *American Dream*. Muchos de los sueños y mitos que se proyectan sobre Norteamérica están integrados en el texto, desde el paso noroccidental, que ya en el siglo XVI habían buscado los españoles para llegar hasta el Pacífico (cuya supuesta existencia había fascinado incluso a Chateaubriand),[35] hasta la plena libertad de movimiento proporcionada por el automóvil; movilidad que no sólo se hace patente a través de la escenificación de la gran variedad de marcas de coches y formas de desplazamiento, sino que también está incluida en el título mismo del texto.

Porque el título, *Mobile,* hace que el libro destaque desde un principio como texto polisémico de movimiento. Se connotan —por citar sólo algunos planos fundamentales de significación a los que alude el mismo título del libro— el movimiento continuo e inconcluso, presente ya en los primeros textos de Butor (asentados siempre sobre un esquema móvil fundamental que exigía la participación activa del lector); la ciudad homónima situada en el sur de los Estados Unidos, cuya bahía había cruzado Álvar Núñez Cabeza de Vaca mucho antes de que fuera fundada; el nombre de un consorcio que ofrece, a través de sus carburantes, «medios» de transporte que, en el mismo texto, son cargados con ese combustible; y finalmente, un *perpetuum mobile,* o «móvil», es decir, un producto artesanal o artístico que se halla en continuo movimiento, por lo que surgen permanentemente nuevas relaciones y constelaciones entre las distintas partes que se mueven y sus entornos. Por tanto, el mismo título sugiere un arte del movimiento que continuamente crea nuevas relaciones en el espacio.

Al joven Michel Butor ya le habían impresionado los móviles —las esculturas en perpetuo movimiento del artista norteamericano Alexander Calder— que adquieren carácter casi modelar para su texto de 1962. Si tenemos en cuenta las estrechas relaciones que guardan la literatura y las teorías en la década de los sesenta, no nos sorprende que las esculturas en movimiento de Calder representen, en un libro publicado también en 1962 por el semiótico italiano Umberto Eco, aquella concepción estética que este autor definiera como la de la «obra artística abierta».[36] En este sentido, *Mobile* es una obra abierta, una *opera in movimento.*

---

[35] Naturalmente no faltan ni el sueño del Lejano Oeste, de San Francisco, ni el de El Dorado; ambos acompañan al texto desde el principio; véase Michel Butor, *Mobile. Étude pour une représentation des États-Unis,* Paris: Gallimard, 1991, pp. 24 s.

[36] Cfr. Umberto Eco, *Opera aperta, op. cit.,* p. 157: «Calder se adelanta un paso: ahora se mueve la forma misma delante de nuestros ojos y la obra se convierte en una "obra en movimiento". Su movimiento se junta con aquel del espectador. En rigor, no debería haber nunca en ese tiempo dos momentos, en los cuales las posiciones recíprocas de la obra y del espectador se pudieran repetir. El campo de la selección ya no es sugerido, es más bien real, la obra es un campo de posibilidades».

No en balde el texto experimental de Butor lleva como subtítulo *Étude pour une représentation des Etats-Unis*. Si el novelista francés había empleado desde los años cincuenta los más diversos mitos de la tradición occidental en sus textos, en esta obra se servirá del mito de América, del mito de la modernidad que se encarna por excelencia en los Estados Unidos —se nota la cercanía a Roland Barthes con sus «mitos de lo cotidiano»[37]—. Ya en el texto de portada, similar al texto publicitario de las agencias de viajes, los Estados Unidos se presentan como un continente entero, como paraje de una naturaleza impresionante y también como espacio de las experiencias más variadas, de aventura e infinitud, lo que hace pasar revista al lector francés o europeo a todas las imágenes y representaciones acumuladas a lo largo de la historia. Como estructura básica relacional y serial de la obra-límite *(œuvre-limite)* funge un salto[38] controlado racionalmente que nos lleva de un Estado federal a otro dentro de los límites de los Estados Unidos; por lo cual, al fenómeno de la frontera y a la experiencia límite se le confiere desde el inicio una importancia fundamental. No sólo se marcan las fronteras políticas exteriores, sino también las fronteras interiores y, más aún, las exclusiones interiores: por ejemplo, por medio de continuas referencias a las reservas de los indios,[39] que además aportan al texto la experiencia cultural de la alteridad; o a través de la intercalación de letreros que excluyen a los negros en los autobuses.[40] La dimensión histórica de la segregación y del genocidio se pone siempre como ejemplo a partir de las diferentes tribus indias y pueblos. En todos los Estados federales se hace referencia a estos grupos étnicos, aun cuando muchos de ellos ya han sido extinguidos, de manera que a veces sólo se puede llamar la atención sobre los túmulos de las colinas de enterramiento —descritos ya por Álvar Núñez[41]—. En *Mobile*, la ausencia de la población autóctona de América se transforma en una presencia a la que continuamente se hace referencia: en este texto, nada se ha desvanecido del todo, nada ha desaparecido realmente en este texto.

Religada paradójicamente a la experiencia de esas fronteras interiores se encuentra, en el movimiento discontinuo e inacabable entre los más diversos elementos, la experiencia de un espacio natural ilimitado. En *Mobile*, los Estados Unidos no aparecen como el país de las posibilidades ilimitadas —sino como un país de relaciones combinatorias sin límites—, cuyo carácter lúdico, desde la distancia europea, lo puede ver el lector en una maqueta de forma apaisada y lo puede comprender a través del material lingüístico. La relación entre los más diversos fragmentos del discurso conduce —en el sentido unamuniano— a una simultaneidad temporal de todas las visiones acumuladas a lo largo de la historia y cuya superficie de pro-

---

[37] Cfr. Roland Barthes, *Mythologies*, Paris: Seuil, 1957.

[38] Esto significa que se subvierten las continuidades narrativas y discursivas, pero quedan marcadas. A la problemática de los discontinuos en el texto de Butor ya se había referido Roland Barthes en un ensayo escrito en el año 1962: Roland Barthes, «Littérature et discontinu», en (Id.), *Essais critiques*, Paris: Seuil, 1964, pp. 175-187.

[39] Cfr. Butor, *Mobile*, *op. cit.*, p. 24 y *passim*.

[40] Idem, p. 27.

[41] Ibid. Constantemente se intercalan fragmentos de una historia de malentendidos interculturales, choques culturales y genocidio (de manera especialmente dramática por ejemplo en Idem, pp. 124 ss.).

yección imaginaria y cinematográfica eran (y son) los Estados Unidos, esto es, América. *Mobile* se convierte así en una gran máquina textual, en cuya dinámica no sólo se incluye el placer de movimiento de sus diferentes componentes, sino, más aún, aquel que despierta en el público lector. Se trata de un texto-límite móvil, que espacializa los procesos de comprensión por él aspirados, mostrándonoslos plásticamente e incitándonos a conformarlos activamente. Como consecuencia de esta dinámica, la frontera entre autor y lector se hace permeable, y también en este sentido se desarrolla la riqueza de movimiento de una literatura transgresora de fronteras.

Espacios (y sueños) americanos y los paisajes de la teoría

En una serie de publicaciones sobre culturas no europeas y, en especial, sobre los indios de América Central y del Norte, con los que se encontraba en contacto directo desde los años sesenta, Jean-Marie Gustave Le Clézio ha enfrentado el desafío de la experiencia cultural de la alteridad desde el arte y el punto de vista teórico-cultural. En 1988 apareció *Le rêve mexicain,* un libro que, entre otras, se apoya en la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España,* de Bernal Díaz del Castillo, mencionado en el primer capítulo como soldado que tomó parte en la conquista de México a las órdenes de Hernán Cortés, para ocuparse de aquel sueño, que en sí es un sueño americano, pero no debe malinterpretarse como el *American Dream* y, por ende, requierê —según Ganivet— una especificación nacional. El libro de Le Clézio contiene desde los sueños de los conquistadores hasta los de los surrealistas franceses que, como el apóstata Antonin Artaud, visitaron México; sin embargo, también se hace hincapié en el propio sueño de América. En la misma solapa de la cubierta del libro aparece ya la pregunta central del autor francés:

> El sueño americano, ésa es también la pregunta que se postula con mucha urgencia nuestra civilización actual: ¿qué sería nuestro mundo, si no hubiera habido esa destrucción, ese silencio de la población indígena? ¿Si la violencia del mundo moderno no hubiera abolido esa magia, esa luz?[42]

El afán destructor de la modernidad europea desde la Conquista es a su vez consecuencia y condición de aquellos sueños proyectados sobre América, que parecen confluir en México, con su presencia constitutiva de población indígena, como en un espejo ustorio. Lo culturalmente otro, el pensamiento de los indios, que en el mismo subtítulo se apostrofa como interrumpido pero no roto, se convierte en reto para los hombres de cultura occidental, en la promesa de un regreso de lo expulsado, excluido, aniquilado, que aún parece accesible en este espacio. El «sueño mexicano» es en ello profundamente contradictorio, porque contiene para Le Clézio desde el primer momento no sólo los sueños de la conquista, del oro y de la riqueza, sino también los

---

[42] Jean-Marie Gustave Le Clézio, *Le rêve mexicain ou la pensée interrompue,* Paris: Gallimard, 1988, texto de la solapa.

de los aztecas, que soñaban con el regreso de Quetzalcóatl y una desaparición de su propio Imperio. En este texto, de estructura por momentos muy maniquea, fundamentalmente crítica hacia la civilización euroccidental, la función que cumplen los sueños en las culturas indias es de importancia primordial.[43]

Sin duda, se trata siempre de un sueño totalmente distinto, el del proyecto europeo de la modernidad, que no se representa como accidente de la historia o como el delito de unos pocos, sino como un mecanismo calculado de sucesivas exclusiones:

> La Conquista no es solamente la usurpación de un puñado de hombres —en una mezcla extraña de barbarie y audacia— de las tierras, las reservas alimenticias, las calles, las organizaciones políticas, la fuerza de trabajo de los hombres y las reservas genéticas de las mujeres. Es la realización de un proyecto, que se ideó en el inicio del Renacimiento con miras a la dominación del mundo. Nada de aquello que representaba el pasado y la gloria de las naciones indígenas debía sobrevivir: la religión, las leyendas, las tradiciones, las formas de organización de familia o tribu, las artes, las lenguas e incluso la historia, todo debía desaparecer para darle cabida al nuevo modelo impuesto por Europa.[44]

La despiadada guerra de exterminación de los españoles representada en el libro, que ya remite a la de los norteamericanos en el siglo XIX, por cierto no podía poner en peligro o hacer desaparecer el «sueño mexicano» —aún presente— del retorno a los orígenes de la civilización. Utilizando los recursos de la antropología y la literatura, Le Clézio trata de enlazar de nuevo con el sueño interrumpido, de poner nuevamente en movimiento la bobina cinematográfica, para contribuir así a que no se pierdan definitivamente esos elementos de siglos y culturas pasados y puedan ser transferidos a formas culturales vivas en el siglo XX. El silencio debe ser articulado; lo inmóvil ponerse en movimiento. El sueño puede continuar. Al fin y al cabo, el sueño de Le Clézio es el proyecto de una premodernidad que ha pasado por la escuela de la modernidad y se deja relacionar, por lo tanto, con los procesos de «simultaneidad» temporal de la posmodernidad.

En su *perpetuum mobile* literario de los Estados Unidos, Michel Butor resaltó en especial los paisajes del sur y del suroeste y con ello también los desiertos. Un gran número de escritores europeos y americanos se sirven de los paisajes desérticos para situar la acción de sus novelas, narraciones y relatos de viajes. Y son precisamente los autores que podríamos llamar posmodernos los que prefieren estas áridas formaciones del paisaje. En vez de plenitud, hay aridez y vacío. Un vacío, por cierto, que no sólo hace que el individuo tenga que confrontarse consigo mismo de una manera especial, intensificando así el análisis de los procesos individuales de formación de la identidad, sino que exige construcciones de identidad también en el plano colectivo, con lo que ofrece nuevos planos de proyección —a su vez para nuevos sueños americanos—. Sírvanos de ejemplo un texto del filósofo y teórico

[43] Ídem, pp. 169 ss.
[44] Ídem, p. 209.

de la cultura, el francés Jean Baudrillard, aunque tal vez deberíamos preguntarnos antes cuáles son las funciones que el desierto ha tenido que desempeñar en la sucesión de imágenes de sueños americanos.

En su breve texto «Acerca de las estepas y los desiertos», escrito probablemente en 1807 e integrado en 1808 en la primera edición de sus *Cuadros de la naturaleza* —libro que fue recibido por el público alemán y europeo con benevolencia y entusiasmo—, Alexander von Humboldt escribía:

> Cuando las estrellas principales iluminan la linde de la llanura, subiendo y bajando rápidamente; o cuando tiritando duplican su imagen en la capa baja de la ondulante bruma, uno cree estar viendo el océano sin orillas. Como éste, la estepa llena el alma con el sentimiento de la infinitud. Resulta igualmente amable la contemplación de la clara superficie del mar sobre la que se encrespa la ola ligera que espumea suavemente. Muerta y rígida yace la estepa tendida, como la desnuda corteza rocosa de un planeta deshabitado.[45]

Este pasaje salido de la pluma de Alexander von Humboldt —quien, según veo, sería el primero en tratar los panoramas montañosos americanos desde el punto de vista estético y con ello adquirió una función pionera, que hasta ahora no ha sido lo suficientemente estudiada— constituye una fase importante en la transición del paradigma de la plenitud a la aridez y al despoblamiento, un paradigma cuyo cambio se efectuó en la segunda mitad del siglo XX. La asociación inmediata con lo infinito, con un espacio casi ilimitado y a su vez (en apariencia) despoblado, que se ofrece a la mirada del individuo, lleva a comparar la estepa y el desierto con la superficie del océano. Los dos mueven directamente el ánimo del hombre, se convierten en paisajes del alma que también aparecen ante el ojo interior del público lector. Tanto el océano como la estepa transmiten —como Humboldt añadiría más tarde a este pasaje— además de las «impresiones del espacio» «estímulos espirituales de orden superior».[46]

Las superficies del mar y de la estepa son, en cierto modo, paisajes filosóficos que ejercen una poderosa influencia sobre aquellos que los contemplan, aunque el océano tenga un aspecto más agradable. La estepa y el desierto, imágenes de un planeta «desolado», son también, como el mar, espacios que invitan a la travesía, y, por ende, exigen movimiento y penetración espacial y espiritual. Piden ser atravesados y, a su vez, experienciados, pues sólo así revelan su enigma. Ya que en Europa no existen variantes paisajísticas de anecúmene con estas dimensiones, en las cuales el hombre (occidental) no puede sobrevivir, ofrecen un espacio para la experiencia del límite y experiencias límite, como las que los *Naufragios* de Álvar Núñez Cabeza de Vaca nos habían dado a conocer. Gracias a la experiencia del movimiento, Co-

---

[45] Alexander von Humboldt, «Über Steppen und Wüsten», en (íd.), *Ansichten der Natur mit wissenschaftlichen Erläuterungen*, tomo I, Tübingen: J. G. Cotta'sche Buchhandlung, 1808, pp. 21 s. En un comentario a este pasaje se pone de relieve, por medio de palabras conmovidas, la impresión «imborrable» de los Llanos, de los que aquí se habla, cuando se despliegan contrastando con la espesura de las selvas. En el capítulo 4 volveré a dedicarme a este pasaje, aunque desde otra perspectiva, esto es, inspirada en las referencias al Génesis.

[46] Cfr. la bella reimpresión de la tercera edición de las *Ansichten der Natur*, con un prólogo de Humboldt fechado en 1849, Nördlingen: Greno, 1986, p. 16.

lón hizo que el mar se convirtiera, de un elemento separador en un elemento unificador. La contemplación de esta superficie nos transmite la sensación de grandeza y existencia de nuestro planeta. Así, paradójicamente, es la superficie la que es reacia a la tercera dimensión; que con su convexidad nos recuerda siempre la redondez de la tierra —como en aquel entonces le sucediera a Colón en su primer viaje—. En una de sus muchas anotaciones, Humboldt esbozó y aclaró este fenómeno por medio de la forma tan característica de su escritura, en tanto relaciona recíprocamente el placer estético con la explicación científica:

> El panorama que ofrece la amplia estepa es tan llamativo, después de haber estado tanto tiempo en la espesura de los bosques, y los ojos se habían habituado a un horizonte estrecho y a una naturaleza ricamente adornada. Quedará para siempre grabada en mi memoria la impresión que nos produjeron los Llanos cuando, regresando del Alto Orinoco, los volvimos a ver, al principio sólo de lejos, desde un monte que se halla al otro lado de la salida del río Apure, cerca del Hato del Capuchino. El sol se acababa de poner. La estepa parecía elevarse como una semiesfera. La luz de las estrellas que salían se quebraba en la capa del aire inferior. Como la superficie se había calentado en exceso por la acción de los verticales rayos del sol, el espectáculo de los calores que se despedían, de la corriente de aire que ascendía y del roce directo con capas más densas de la atmósfera, se prolongaba durante toda la noche.[47]

La superficie infinita y aparentemente deshabitada está íntimamente vinculada con el descubrimiento y la conquista y también (como ocurre en Núñez Cabeza de Vaca) con la experiencia del perderse a sí mismo y del autoafirmarse en esta inmensidad, así como con el imaginario colectivo del europeo referido a América. Lo mostrará un breve análisis del texto *Amérique*, de Jean Baudrillard —hasta ahora poco estudiado desde el punto de vista crítico—, que redondeará las reflexiones de este capítulo. A través de él se verá de qué manera se ponen en escena los *sueños* americanos como *espacios* americanos. Y estos últimos se convierten, a través de una lectura atenta, en verdaderos paisajes de la teoría.

Aceleración y desaparición de Europa

El breve texto *Amérique* de Jean Baudrillard, publicado por primera vez en 1986, se aboca —a pesar del título con pretensiones de continentalidad— exclusivamente a los Estados Unidos, por ser considerado modelo de un desarrollo global. Aquí se deja entrever la influencia del discurso de Alexis de Tocqueville, compatriota de Baudrillard, en *De la démocratie en Amérique*. Si seguimos la argumentación que Baudrillard presenta en *Amérique*, los fenómenos de la modernidad han aparecido hasta ahora en Europa únicamente como copias o sincronizaciones, más o menos malas, de una película producida en los Estados Unidos.[48] A América se le estiliza —cosa nada sorprendente— como el espejo lejano, como el país del futuro; influencia de

[47] Ídem, p. 44.

[48] Jean Baudrillard, *Amérique*, París: Grasset, 1986, p. 76: «América es el original de la modernidad, nosotros somos la versión sincronizada o con subtítulos».

Hegel, contemporáneo y asiduo lector de Humboldt y también de Tocqueville. La pregunta que surge ahora es la siguiente: ¿se puede trasladar esto también a sus paisajes, y especialmente a los paisajes de la teoría?

Los procesos de globalización presentados en el libro de este (pre) pensador francés de la posmodernidad están, como ya sugiere la reducción semántica del título a los Estados Unidos, poco desarrollados y se limitan, en el mejor de los casos, a una problemática del G-7. La advertencia que aparece al comienzo del libro *(Caution: objects in this mirror may be closer than they appear)*[49] introduce de forma elegante y lúdica diferentes planos significativos para este texto. La advertencia remite a una prescripción autoadhesiva, obligatoria en los espejos retrovisores en los Estados Unidos, para advertir a los conductores de que los automóviles no aparecen allí en su tamaño normal. De esta manera, no sólo se presenta el medio de locomoción preferido por los estadounidenses, sino también un medio central de experiencia *(Erfahrungs-mittel)* del libro. Por el otro lado, en este ejemplo de literatura de viajes posmoderno, se introduce de manera ingeniosa la metáfora del espejo. De este modo, y en el sentido que le confiriera Stendhal, no es el autor el responsable de lo que tal vez aflija al lector —y que ya está muy cerca de él—, sino la realidad que «refleja» el libro. De hecho, no sólo el espejo de Stendhal, sino también el de Baudrillard vaga por los caminos, y más aún: por una infinidad de *highways* y *freeways,* desde los cuales el narrador le presenta al lector los Estados Unidos. Una vez más, América será comprendida a través y desde el movimiento, como ya lo habíamos visto en Butor, con la diferencia de que aquí no se trata de un movimiento lógico y con una finalidad concreta sino de una sucesión no causal de tramos de autopista que van alternándose de manera discontinua. El conocer se realiza de manera discontinua y a altas velocidades. Sin embargo, la velocidad es lo que confronta las tres dimensiones espaciales del relato de viajes con la cuarta, la del tiempo (o de la Historia).

Con el espejo se vincula a su vez una superación de lo mimético, en la medida en que este mundo se presenta ahora como una sucesión infinita de reflejos y, por tanto, como simulacro de una realidad simulada (puesta en escena). En lugar de la experiencia «auténtica» aparece ahora una red de sustituciones y sucedáneos de la experiencia. También esta concepción de América pone en movimiento una red combinatoria en la que se iluminan y rozan continuamente los fragmentos de sentido y simulacros fragmentados. Desde el *incipit* de este texto nos encontramos con el *American Dream* —sobre todo en la variante de libertad espacial— con su experiencia mediática, estereofónica y cinematográfica:

> Nostalgia, nacida en la inmensidad de las colinas rejanas y las sierras de Nuevo México: autopistas en declive y los superéxitos en la radio estereofónica del Chrysler y olas de calor —la foto momentánea ya no es suficiente— se necesitaría la película total en el tiempo real del itinerario, incluyendo el insoportable calor y la música, y todo esto debería presentarse, una vez más, en la duración original en la cámara oscura —volver a encontrar la magia de la autopista y la distancia, el alcohol congelado en el desierto y la velocidad, revivir en la pantalla de vídeo en casa, en tiempo

[49] Idem, p. 7. *(Precaución: los objetos en este espejo podrán estar más cerca de lo que aparentan estar.)*

> real, la inmanencia de todo esto— no por el placer del recuerdo, sino porque la fascinación de una repetición insensata ya está allí, en el viaje mismo, en el carácter abstracto de este viaje. El del desierto, que se va desenrollando, está inmensamente cerca de la eternidad de la película.[50]

La experiencia siempre aparece como reflejo; la infinitud, como nostalgia y ansia de la experiencia de la infinitud que se reproduce y multiplica de forma mediática. El desenrollarse del desierto se muestra —en el sentido unamuniano— como la eternidad de las imágenes acumuladas de una película, a su vez vivas y almacenadas y percibidas (como reales) en forma de signos. En esta sucesión de estas imágenes todo parece familiar, como el *déja-vu* de los famosos sueños de América que, ahora congelados, inmóviles en tiempo real, se ponen de nuevo en movimiento y sustituyen y al mismo tiempo crean experiencias. Hace tiempo que la realidad se ha acercado al cine, tal y como muestran las ciudades norteamericanas, que parecen haber sido construidas para su mediatización, para ser fijadas en imágenes televisivas.[51] *Cinecittá* (o, más concretamente, Hollywood) está en todas partes; los sueños acumulados se pueden pedir desde cualquier lugar, y especialmente desde la casa.

El vacío y la superficie del desierto son las condiciones necesarias para que los sueños americanos se puedan proyectar sobre él —como sobre las superficies vacías de los mapas de Juan de la Cosa—. Condiciones previas para ello son que el europeo se encuentre fuera de Europa y que haya movimiento permanente para asegurar la sucesión de las imágenes —como el collar de perlas de aquellas islas que ante los ojos de Colón aparecían a su vez siempre iguales y siempre diferentes—. Sin embargo, la superficie de proyección ideal ya no es el riquísimo mundo insular del Caribe cubierto de una prodigiosa vegetación, sino la aridez del suroeste, la fisonomía del desierto que, según Humboldt, ofrece «la desnuda corteza rocosa de un planeta desolado». También Antonin Artaud la buscó en la doble presentación del *revé mexicain* de Le Clézio, aunque estaba en busca de los orígenes. En el texto de Baudrillard ya no se pregunta por lo originario más allá de las refracciones. En estos paisajes desérticos de la frontera sur norteamericana hace tiempo que los mexicanos se han convertido en chicanos y trabajan como «guías cuando se visita El Álamo, para ensalzar a los héroes de la nación americana».[52] La frontera se ha vuelto permeable, sirve más bien para confirmar la superioridad del norte, sus imágenes y sus mundos de ensueño. No hay autenticidad en el *borderland;* lo que sí hay es su puesta en escena.

Con su extensión, el desierto muestra que no se trata de una América de la profundidad sino de una América de la superficie (no de lo superficial) sobre la que se llevan a cabo las pruebas de aceleración, por medio de las cuales los hombres buscan alcanzar las velocidades más altas del mundo. La velocidad va acompañada de la desterritorialización y crea su propia dinámica, su propia objetividad:

> La velocidad es la creadora de objetos puros, ella misma es un objeto puro, porque borra el suelo y las referencias territoriales, ya que va en contra del curso del tiempo,

[50] Ibíd.
[51] Ídem, p. 57.
[52] Ibíd.

> para anularlo, porque es más rápida que su propia causa y se mueve contra el curso para destruirlo.[53]

Desde la exterminación de los indios del desierto, que aparece intercalada en la secuencia veloz de imágenes, ya no hay nada que se le oponga a este movimiento acelerado: se puede ver la corteza del planeta:

> Incluso los mismos indios tuvieron que ser exterminados para que se volviera visible una anterioridad que rebasara también a la antropología: una mineralogía, una geología, una sideralidad, una facticidad inhumana, una sequedad, que ahuyente los escrúpulos artificiales de la cultura y dé entrada a un silencio, que no se encuentra en ninguna otra parte.[54]

La gran ciudad, la metrópoli norteamericana, se presenta necesariamente como una prolongación del desierto con los medios del diseño urbano. También en ella impera el reino de la velocidad. La aceleración histórica de la modernidad ha adquirido tanta rapidez que esta velocidad ha producido su propio tiempo, su propio mundo objetivo, y más aún, sus propios sueños americanos. Paradójicamente, la enorme aceleración provocó a finales del siglo XX el atasco de imágenes y sueños de América —velocidad y atasco se condicionan mutuamente— en los escritos de los europeos que hemos visto en este capítulo. Sin embargo, otras investigaciones realizadas con enfoque *cross-cultural* podrían probar que tampoco en el mismo continente americano se deja entrever ya un final de los sueños americanos: los sueños del fin del mundo no son el final de un mundo de sueños que se proyectan en y hacia América.[55]

Tal vez América haya dejado de ser una utopía —ningún lugar en ninguna parte: la utopía parece haberse convertido en realidad desde hace tiempo— y sea el núcleo de aquella comarca que la cita anterior presenta de manera negativa: *nulle part ailleurs*, en ninguna otra parte. Pero si el en-ninguna-otra-parte esboza los contornos del sueño americano, podemos pensar que los contornos del o de lo otro —y así también los de Europa— se desdibujan. La historia parece despedirse, una despedida acogida con cierta alegría por Baudrillard. En este sentido, *Amérique* podría ser leído como el cuaderno de bitácora de un nuevo Colón que, en su navegación por el desierto, se libera de su cautiverio en la historia —y no como le ocurrió quinientos años antes al autor del *Diario de a bordo*, de su cautiverio en el espacio—. Las fronteras entre las dimensiones (del relato de viajes) se diluyen en esta literatura y teoría del movimiento acelerado. Pero, atención, *speed kills:* desde América, según los oscuros presagios de Baudrillard, no surgirá ninguna nueva imagen de Europa. Europa desaparecerá, *tout simplement:*

> En realidad, no se busca aquí, tal y como yo lo esperaba, una distancia con respecto a Europa, no se encuentra ningún punto de vista extranjero. Si Ud. se da la vuelta, Europa simplemente ha desaparecido.[56]

---

[53] Ídem, p. 12.
[54] Ídem, p. 11.
[55] Cfr. para ello en especial el capítulo 12 de este libro, dedicado al texto *Feuerland*, de Arnold Stadler.
[56] Ídem, p. 32. Sirva como anécdota que el autor posee una camiseta de procedencia norteamericana, con la inscripción «Columbus Quincentenary 1492-1992». En la parte trasera aparece un globo terrestre en

Pero no nos equivoquemos: la imagen de la desaparición de aquel proyector que, desde Europa, lanzaba sus proyecciones hacia el Occidente, no fue, al fin y al cabo, más que un sueño americano soñado por un europeo. La pregunta, si este sueño se convierte en una pesadilla o si va a crear y promover nuevas formas de comprensión de lo propio mediante el (y a través del o de lo) otro, con toda confianza se la podemos ceder al nuevo milenio para que la aclare y la conteste. El capítulo 12 y final de este libro mostrará que no se han agotado las posibilidades de proyección y las figuras de movimiento en el campo de tensiones europeo-americano.

el cual se reconocen con facilidad el continente americano, África y Groenlandia; Europa, empero, ha desaparecido. Las tres carabelas, de tamaño sobredimensional, han tomado curso hacia Occidente, donde está saliendo el sol, mientras sobre la desaparecida Europa brillan sólo una magra luna menguante y algunas estrellas.

TRES • PASAJE

Ojo, oído y lugar del escribir

Ojo y oído

En una de sus notas al *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, de 1755, Jean-Jacques Rousseau manifestó su opinión acerca de las condiciones de la antropología en Europa y puso de relieve el problema de la relación asimétrica entre aquellas informaciones que provenían de viajeros de diferentes países europeos y las reflexiones y teorías de los filósofos que se apoyaban en dichas noticias. Rousseau hacía hincapié en la importancia de poner término a una asimetría de esas dimensiones, que era consecuencia, según su opinión, de la falta de preparación de la mayoría de los viajeros; a su vez, descubría cierta deficiencia en cuanto a la orientación de algunos *hommes éclairés*, que se habían expuesto a graves peligros y realizado largos viajes:

> Los miembros de la Academia, que viajaron tanto a las regiones del Norte de Europa como al Sur de América, más que nada tenían en mente visitarlos como agrimensores y no como filósofos. Ya que La Condamine y Maupertuis eran tanto lo uno como lo otro, las regiones que ellos visitaron y describieron no las debemos considerar del todo desconocidas.[1]

No de los agrimensores, sino de los filósofos es de quienes Rousseau espera un mejoramiento significativo del nivel de conocimientos acerca del mundo extraeuropeo. A pesar de concederle cierto valor al contenido y a la calidad de algunos relatos de viaje publicados en el siglo XVIII, el ciudadano de Ginebra no encubre su crítica fundamental en cuanto al nivel general de los conocimientos antropológicos y etnológicos, y, aunque sienta gran admiración por la obra de Buffon, no la exceptúa de su crítica, en tanto ve deficiencias en el ámbito de la historia de la naturaleza, así como también en las fuentes utilizadas por sus representantes. Des-

[1] Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, en (Id.), *Œuvres complètes*, tomo III. Edición publicada bajo la dirección de Bernard Gagnebin y Marcel Raymond y con la colaboración en este tomo de François Bouchardy, Jean-Daniel Candaux, Robert Derathé, Jean Fabre, Jean Starobinski y Sven Stelling-Michaud, Paris: Gallimard, 1975, p. 213.

pués de mencionar unos pocos relatos fidedignos, esclarece con toda la deseada precisión:

> Dejando de lado estos relatos, no sabemos nada acerca de los pueblos de la India Oriental visitados por unos europeos, que únicamente tienen en mente llenar su monedero, y no sus cabezas. [...] Toda la tierra está cubierta de naciones, de las cuales sólo conocemos el nombre y nosotros nos comprometemos a juzgar todo el género humano. Supongamos que un Montesquieu, un Buffon, un Diderot, un Duclos, un D'Alembert, un Condillac u otros hombres de semejante talla hiciesen un viaje para informar a sus conciudadanos, observarían y describirían Turquía, Egipto, La Berbería, el Reino de Marruecos, Guinea, la tierra de los cafres, el interior del África y su costa oriental [...] y después, en el otro hemisferio, México, Perú, Chile, las regiones magallanescas, sin olvidar a los verdaderos y a los falsos patagones [...] de la manera como saben hacerlo; supongamos además, que estos nuevos Hércules regresasen de sus memorables viajes y se pusiesen a escribir, como mejor les parezca, acerca de la historia natural, moral y política *(Histoire Naturelle, Morale et Politique)*, de aquello que pudieron observar, entonces veríamos nacer de sus plumas un nuevo mundo, y nosotros aprenderíamos a conocer el nuestro.[2]

Es por eso y a causa de sus intereses personales y comerciales el que la mayoría de los viajeros no escapa al juicio demoledor de Rousseau. Esto no significa que el autor del *Discurso acerca de la desigualdad (Diskurs über die Ungleichheit)* niegue la importancia fundamental que tienen los viajes para la ampliación de los conocimientos humanos. Muy al contrario. Pero él exige que se envíen viajeros bien preparados, «filósofos» (en el sentido que se le diera en el siglo XVIII), que no únicamente dispondían de un saber *(savoir)*, sino más todavía de un saber hacer *(savoir faire)* y un saber ver *(savoir voir)* y eran capaces de transmitir a sus conciudadanos, cuando volvían a Europa, lo que habían visto. *Savoir faire* y *savoir voir* se transformarían, para el futuro lector del viajero, en un *savoir faire voir*, una ciencia y una técnica del poner-delante-de-los-ojos, que no sólo modificaría la perspectiva europea sobre el Nuevo Mundo y haría del *Nouveau-Monde* un *monde nouveau*, sino también cambiaría rotundamente el enfoque sobre los mismos países europeos. En el párrafo citado aparecen el ver y el escribir como acciones complementarias, cuya sucesión lleva a la creación de un sentido nuevo (acerca) del Nuevo Mundo, que Rousseau incluso estaría dispuesto a creer: *il faudra les en croire.*[3] Sin embargo, para Rousseau esta fe no se apoya en la escritura, la *écriture*. No es el movimiento del discurso, sino el movimiento del viajar, el que permite una visualización directa de los objetos; aquel cambio de lugar que posibilita la mirada inmediata al otro es el que le confiere autoridad a la escritura acerca de lo otro y apenas entonces a la autoría como tal.

Podríamos acompañar las extensas reflexiones de Rousseau aquí citadas con un pasaje de la pluma de Diderot, que aparece por primera vez en el año 1780[4] en el undécimo libro de la tercera edición de la *Histoire des deux Indes*. En cierto

---

[2] Ídem, p. 213.
[3] Ídem, p. 214.
[4] Véase Michèle Duchet, *Diderot et l'Histoire des Deux Indes ou l'Ecriture Fragmentaire*, Paris: Nizet, 1978, p. 84.

sentido se trata de una respuesta y quizá más todavía, de una réplica al *Discurso* de Rousseau publicado veinticinco años después de éste. Al inicio de sus reflexiones, Rousseau se queja de no haber encontrado «dos hombres» que «unidos en armonía y ricos, uno de dinero, el otro de genio, ambos enamorados de la fama», para quienes uno de ellos estaría dispuesto a sacrificar «20.000 táleros» y el otro «10 años de su vida, a favor de un viaje famoso alrededor del mundo».[5] No nos importa aquí la notable relación entre la indicación de los números, sino el hecho de que Diderot retomara la estructura discursiva de este pasaje para cambiarla de sentido:

> El rico duerme, el sabio vela; pero es pobre. Sus descubrimientos no son significativos para los gobiernos, por lo que no puede pedirles su ayuda o esperar de ellos alguna recompensa. Entre nosotros habrá más de un Aristóteles, pero dónde está el monarca que le dijera: mi poder está a tu disposición.[6]

Un cuarto de siglo después de la aparición del segundo *Discours* de Rousseau no se nota ningún acercamiento real entre el rico y el genio, entre el monarca y el sabio. Pero en el momento, en que Rousseau —en una nota a pie de página, dirigida únicamente a los «especialistas»[7]— quería mandar de viaje alrededor del mundo a un Montesquieu o a un Buffon, y también a un Diderot, este último estaba lejos de aceptar una invitación de esa índole. En la *Historia de las dos Indias* ni Buffon ni Diderot están dispuestos a prepararse para realizar un viaje tan peligroso. Razón para ello no era su ya avanzada edad. Si continuamos la lectura del pasaje citado, no nos encontraremos con un «Utiliza mis tesoros y viaja», sino un «Utiliza mis tesoros y trabaja»: «Dinos, célebre Buffon, qué perfección habría alcanzado tu inmortal obra si hubieras vivido en tiempos de Alejandro».[8]

Mientras Rousseau condena a la mayoría de los viajeros, mas no el viaje mismo como fuente de información y base discursiva, en Diderot podemos observar una orientación absolutamente contraria. Su condena en la siguiente cita es despiadada y se refiere tanto al viajero como al viaje mismo; y además se insinúa una ruptura epistemológica en relación con los fundamentos del conocimiento humano en sí:

> El hombre contemplativo es sedentario; y el viajero, o es un ignorante o un mentiroso. A quien le ha tocado en suerte poseer el genio, desprecia los detalles pedantes de la experiencia y del experimento; y el *faiseur d'experiencies* casi nunca posee genialidad.[9]

---

[5] Idem, p. 213.

[6] Guillaume-Thomas Raynal, *Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des européens dans les deux Indes*. Tomo quinto. Genève: Chez Jean-Léonard Pellet, Imprimeur de la Ville & de l'Académie, 1781, p. 43.

[7] Véase Heinrich Meier, «Rousseaus Diskurs über den Ursprung und die Grundlagen der Ungleichheit unter den Menschen. Ein einführender Essay über die Rhetorik und die Intention des Werkes», en Jean-Jacques Rousseau, *Diskurs über die Ungleichheit. Discours sur l'inégalité*. Edición crítica del texto integral, Paderborn/München/Wien/Zürich: Schöningh, 1984, pp. XXI-LXXVII. En su análisis del *Discours*, Meier hace notar que hay dos círculos de receptores: el público en general y los especialistas, los *vrais philosophes*. Ya que las notas se dirigían directamente a ellos, Diderot tuvo que sentirse aludido porque se le mencionaba incluso con su nombre, e incluso aparecían allí sus nombres.

[8] *Histoire des deux Indes, op. cit.*, tomo quinto, p. 43.

[9] Ibíd.

Diderot no contrapone aquí el *homo contemplativus* al *homo faber,* sino al viajero, que casi siempre tiene dos defectos: o carece de conocimientos *(ignorante)* o de verdad y veracidad *(menteur).* Este desprecio por los «detalles pedantes de la experiencia y del experimento» *(expérience)* se basa en la falta de genialidad en aquellos que buscan procurarse informaciones detalladas por medio de la propia experiencia. Además, esta posición descansa en la convicción de «que nuestros órganos son tan débiles, nuestros medios de tan corto alcance, nuestros estudios tan dispersos, nuestra vida tan confusa».[10]

La estructura discursiva de esta «divagación»[11] de Diderot con motivo de la deliberación acerca del origen de la piel negra del africano se orienta sin duda alguna en la nota de Rousseau. Por cierto: en este juego intertextual se aniquila el movimiento del viajero. A diferencia del amplio espacio que ocupa —o mejor dicho, atraviesa— el *faiseur d'expériences,* el espacio físico y topográfico del *homme contemplatif* es en extremo reducido, porque es sedentario y no abandona su propio espacio (esto es, el espacio de lo propio).

En Rousseau, el conocimiento se basa en la vista, el saber-ver, en el ver *(sa-voir-voir).* Si el vínculo entre el hombre provisto de abundante dinero y aquel de gran genialidad es más bien casual, la unidad entre el filósofo y el viajero, entre el *philosophe* y el *voyageur,* es para Rousseau consciente y conceptualmente fundado. Volvemos a encontrar en Diderot la disociación entre el hombre de poder y el sabio, sin embargo, este *savant* no realiza viajes físicos porque sus movimientos son de naturaleza genuinamente espiritual. Diderot le asigna un espacio, que ya no abandonará: el lugar del trabajo y el lugar de la escritura no se diferencian en su sentido meramente espacial. Por ende, ya no se trata, tal y como lo postulara Rousseau, del conocimiento del Otro a través de los viajes y la percepción visual del objeto del discurso, sino del conocimiento de lo Otro por medio de las informaciones y noticias, que deben ser redactadas cuidadosamente y sometidas a una atenta crítica de las fuentes. Aquí reencontramos el núcleo de una disputa sobre autoridad y legitimidad que había estallado a raíz de la expansión española desde el comienzo de la conquista. López de Gómara escribió su *Historia general de las Indias,* editada en 1552, sin haber cruzado el Atlántico; Bernal Díaz del Castillo —un soldado raso en el ejército de Hernán Cortés— objeta contra ella con su propia historia de la conquista de México, escrita después de 1568 y publicada muchos años después de la muerte de su autor, que había sido protagonista y testigo ocular de los hechos. Ya el título del texto, que se apoyaba en las experiencias y lo visto, proclamaba una legitimidad mayor, por el carácter fidedigno, de su historia: no se trata sólo de una *Historia general,* sino de una «historia verdadera», una *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España.*

Este antagonismo epistemológico y las discusiones acerca de la legitimidad discursiva que lo acompañan no tuvo su origen, por cierto, en la expansión transatlántica de los países de la Europa occidental. En el siglo II antes de Cristo, Poli-

[10] *Histoire des deux Indes, op. cit.,* libro XI, pp. 42 s.
[11] Duchet, *Diderot et l'Histoire des Deux Indes, op. cit.,* p. 84.

bio analizó la escisión epistemológica entre el sentido de la vista y del oído, los soportes más importantes de la experiencia humana, y examinó los problemas que surgían en la representación de los continentes tan lejanos, que se encontraban en aquel entonces en «los últimos confines del mundo».[12] En el tercer libro (III, 58) de su *Historia,* que nos ha sido legada en fragmentos, vinculó estos dos sentidos de percepción con el oficio del historiador. En el marco de nuestras reflexiones no es tan importante que le confiriera más valor al sentido de la vista en relación con la legitimidad de su propia escritura.[13] Si el ojo —y por ende, los conocimientos adquiridos en el viaje y a través de la propia percepción— es un garante de la ciencia, en el caso de Polibio el oído tiene una doble función complementaria. El oído asimila aquellas informaciones recogidas de un número preferentemente muy alto de informantes, y es por extensión el órgano que interroga a los informantes a través de textos fijados por medio de la escritura, logrando con ello la ampliación de las ideas. En ambos planos pueden surgir problemas porque «las indagaciones orales [...] por la extrañeza de la lengua»[14] muchas veces no son menos inseguras que los escritos y conocimientos de autores del pasado. No obstante, las informaciones recogidas por el oído contribuyen siempre a controlar o en su caso modificar las experiencias directas y sensuales que remiten al viaje. En su deliberación acerca de aquellas fuentes de información que otros historiadores aprovechaban para sus actividades, Polibio subrayó siempre cuán importante era la incorporación de las informaciones ópticas directas por parte del viajero, ya que este tipo de información era la que se acercaba más a la realidad en su conjunto. Sin embargo, para él es decisivo el control recíproco de las informaciones y los caminos de la información porque el historiador sólo podía acercarse a la verdad cuando sopesaba con espíritu crítico los más diversos datos recogidos de la forma más variada.

> Empero, si alguien lograse obtener tal conocimiento [la intuición directa e inmediata], entonces le iba a ser difícil al testigo ocular proceder con mesura, de desdeñar los relatos maravillosos y las exageraciones y hacerle honra a la verdad en sí, para referirnos sólo aquello que no se encuentre en contradicción con ella.[15]

---

12. Cfr. Polybios, *Geschichte,* tomo 1. Con una introducción y traducido por Hans Drexler, Zürich/Stuttgart: Artemis, 1961, pp. 249 s. «Puesto que casi todos o por lo menos la mayoría de los historiadores han intentado representar las condiciones peculiares y la ubicación de los países en los últimos confines del mundo y casi todos cayeron en el error en muchos asuntos, esto no se debe pasar por alto, sino que se tiene que analizar, no ocasionalmente y en fragmentos, sino con cuidado y minuciosamente y no con afán de reproche o desaprobación, sino para reconocer su labor y para que se corrija su desconocimiento, convencidos de que también ellos, si hubiesen vivido en nuestro tiempo, habrían cambiado y enmendado sus informes. En épocas pasadas encontraremos solamente unos cuantos griegos que emprendieron el viaje a los confines del mundo para explorarlos, en vista de la imposibilidad de una empresa de tal índole.»

13. El historiador argentino Miguel Guérin supo analizar este párrafo de Polibio virtuosamente en su trabajo acerca de los fundamentos epistemológicos de los relatos de viaje. Destacó en él la tensión que existe entre un conocimiento adquirido a través de la experiencia sensual, y un conocimiento que se alimenta de fuentes textuales. Esta tensión está presente ya en los primeros escritos de Cristóbal Colón acerca del Nuevo Mundo. Cfr. Miguel Guérin, «El relato de viaje americano y la redefinición sociocultural de la ecúmene europea», en Pagni/Etze (eds.), *Cruzing the Atlantic, op. cit.,* pp. 1-19.

14. Polybios, *Geschichte, op. cit.,* tomo 1, p. 250.

15. Ibid.

Por cierto, el testigo ocular también puede convertirse en testigo «de oído». El oído, podríamos decir, refiriéndonos a la segunda variante de la incorporación de informaciones, no viaja. Al contrario: entrevistar a los informantes en *nuestro* país de origen (y evitarse problemas de comprensión), leer relatos de viajes y libros de historia nos ahorraría tener que enfrentarnos a los altos costes y los peligros de un largo viaje. Si tomamos las reflexiones fundamentalmente epistemológicas de Polibio, entonces podemos contar la *Histoire des deux Indes* sin lugar a duda entre las historias del oído. Porque esta enciclopedia colonial no es sólo una *machine de guerre*[16] (máquina de guerra) con la cual Raynal entrara a la campaña, sino también una máquina textual del más alto rango. Se trata sin duda de una máquina, cuya maquinaria, cuyo lugar de intertextualización se iba a mantener sin alteración, a pesar de que la recepción de la *Histoire des deux Indes* sería —en términos del siglo XVIII— mundial;[17] la obra sale al mercado en diferentes publicaciones y ediciones a lo largo y ancho de Europa. El ojo, amigo del viajar —que en el sentido que le diera Polibio es el órgano de percepción de la experiencia directa—, sólo juega un papel secundario en la *Histoire des deux Indes*. En este caso, las informaciones pasan por el ojo en sentido inverso. Así, Diderot principia con un gesto retórico aquel fragmento en el que expresa su condena de la conquista española en el Nuevo Mundo y que redacta para la tercera edición de su *Histoire des deux Indes*,[18] que volveremos a encontrar más de una vez en el transcurso de la *Historia de las dos Indias*: «Escribo esta historia casi siempre con los ojos bañados en lágrimas».[19] Se podría vincular este párrafo con el final del séptimo capítulo del libro sexto, en el cual el historiador se dirige una vez más al lector después de haber descrito el genocidio en la isla de Santo Domingo:

> Su raza ya no la hay. No puedo más que detenerme un momento. Mis ojos se llenan de lágrimas y ya no veo lo que escribo.[20]

El ojo ya no recoge ningún dato del mundo exterior, sino vierte hacia afuera los estados de ánimo y el mundo sentimental del autor. El ojo no establece ya una relación inmediata entre el sujeto del discurso y su objeto, sino que subraya, más que nada, a través de los medios de la retórica, la vinculación directa entre el historiador y el lector, entre el narrador y su receptor. La visión del ojo está turbada, la transparencia sólo se da en sentido inverso. El ojo está dirigido hacia el lugar de la escritura y a su vez está fijo. Ambos líquidos, las lágrimas y la tinta, se mezclan y entran en la escritura, en el libro.

---

[16] Este giro lo acuñó Hans Wolpe, *Raynal et sa machine de guerre*, Paris: Editions Génin, 1956.

[17] Cfr. con las actas del coloquio de Wolfenbüttel referentes a la *Histoire des deux Indes*: Hans-Jürgen Lüsebrink y Manfred Tietz (eds.), *Lectures de Raynal. L'«Histoire des deux Indes» en Europe et en Amérique au XVIIIe siècle. Actes du Colloque de Wolfenbüttel*, Oxford: The Voltaire Foundation, 1991.

[18] Cfr. Duchet, *Diderot et l'Histoire des Deux Indes, op. cit.*, p. 74. En éste y en varios otros párrafos, acompañados de un movimiento (y un sentimentalismo) patéticos, Diderot aparentemente se divertía *raynalizando* un poco, esto es, plagiaba el estilo elocuente con el cual Raynal causaba honda impresión entre sus lectores y los inchuía en la obra, que se publicaría bajo el nombre del abad.

[19] *Histoire des deux Indes, op. cit.*, tomo cuarto, libro VII, p. 1.

[20] Ídem, tomo tercero, p. 223.

Queremos resaltar las diferencias entre la posición de Rousseau en su segundo *Discurso* y la réplica de Diderot en la *Histoire des deux Indes* de Raynal. Sin embargo, deberíamos remitir en esta relación intertextual a un elemento que les es común a ambos textos. El filósofo viajero, el *philosophe voyageur* de Rousseau, elige, tal y como lo hace el *homo contemplativus* sedentario de Diderot, el mismo lugar para redactar su obra. El modelo de movimiento del viaje siempre contiene un círculo, y por ende no es ninguna casualidad que Rousseau hable de un viaje alrededor del mundo. Una vez de regreso, el filósofo y viajero, convertido en un nuevo Hércules a consecuencia de sus penas y sus sufrimientos, se sentará en su escritorio. Es al parecer la absoluta normalidad que la redacción de los textos, la producción del texto no se efectúe en Ultramar, sino en Europa. Tanto para Diderot como para Rousseau, el lugar de escritura es el mismo —y aquí se trata de una «evidencia» cultural que se alimenta del imaginario colectivo de la cultura europea—. Los dos autores no se percataron de ella.

Lugar del escribir y espejo ustorio

A más tardar desde el siglo XVI aparecieron en Europa voluminosas colecciones de relatos de viaje que reordenaban el conocimiento que hasta ese momento se había tenido del mundo. Empero, ya las grandes colecciones como las de Ramusio[21] y, más todavía, la de Richard Hakluyt[22] no perseguían solamente fines documentales o «científicos», sino también objetivos políticos e incluso a veces propagandísticos.[23] Recopilar nunca es inofensivo. Son más que conocidos los grandes méritos y ventajas que estas colecciones europeas tienen para los conocimientos coetáneos de los «descubrimientos», como es el salvaguardar y legar a la posteridad los textos que se ocupan de las novedades, cuyos originales en muchos casos habían desaparecido o se perderían después. Thomas Astley, quien publicara en los años cuarenta del siglo XVIII una de las colecciones de relatos de viajes más ambiciosas,[24] le ofrecía a su público lector una elaboración especial de su material, en la medida en que había clasificado los textos tanto por su cronología como por su geografía y los dotaba con un resumen *(Digest)*. Esto debía facilitarle al lector la comparación entre diversos textos y permitir una corrección veloz de las equivocaciones y los errores que contenían los relatos de viajes. En la introducción a su colección, Astley hacía hincapié en que esta compilación «de observaciones que realizan varios autores acerca del mismo tema» le ahorraba «al lector en primer lugar el esfuerzo de tener que saltar de un autor a otro para poder recoger las anotaciones dispersas de cada

[21] Giovanni Battista Ramusio, *Delle Navigationi et Viaggi*, Venezia, 1559. Una colección importante, la de Simon Grynaeus y Johannes Huttich, es todavía más temprana: *Novus orbis regionum ac insularum veteribus incognitarum*, Basel, 1532.

[22] Richard Hakluyt, *The Principall Navigations, Voiages, Traffiques and Discoveries of the English Nation*, London, 1589.

[23] Cfr. Urs Bitterli, *Die «Wilden» und die «Zivilisierten». Grundzüge einer Geistes- und Kulturgeschichte der europäisch-überseeischen Begegnung*, München: dtv, 1982, pp. 239 ss.

[24] Thomas Astley, *A New General Collection of Voyages and Travels*, London, 1743-1747.

uno de los temas».[25] Si los relatos de viajes le ahorran al público lector las fatigas de un viaje, las compilaciones de textos y las colecciones les ahorran a los lectores la molestia de la búsqueda y del viaje a través de las bibliotecas. En este movimiento análogo, las colecciones se proponen realizar una mayor acumulación y concentración del conocimiento.

En Francia —donde en comparación con Inglaterra y Holanda se nota cierto retraso en relación con la publicación de este tipo de recopilaciones de relatos de viajes— fue Antoine-François Prévost,[26] el que con su *Histoire générale des voyages* se propusiera presentarle al público lector francófono un cuadro, el más completo posible, de los relatos de viajes y, con ello, de la expansión europea. El abad Prévost en un principio imitó la manera de trabajar de su modelo, Astley, que en su obra ya no presentaba el texto original, sino sólo una versión muy modificada, a raíz de las numerosas intervenciones (en forma de nuevas clasificaciones, de tachaduras, etc.). Después de haberse liberado de los compromisos adquiridos con los editores ingleses, el autor de *Manon Lescaut,* quien desde el principio había obtenido un «encargo oficial» y cuyo trabajo de redacción fuera «vigilado con atención»[27] por el Chancelier d'Aguesseau, intentó modificar profundamente el carácter de su *Histoire générale des voyages,* reordenando diversos textos según sus concepciones, para que correspondieran mejor al título elegido y con ello al carácter de una «historia». Su labor estilística, que representa una *réécriture,* una reescritura en el sentido de la palabra, un parafraseo y una escritura nueva de sus intertextos, ya no permite hablar de «sumarios».[28] Si el trabajo de Prévost en cierta medida anuncia y anticipa los esfuerzos colectivos de la *Encyclopédie,* porque representa una especie de «enciclopedia de los viajes», no hay que olvidar la continua presencia de una figura narradora que constantemente interviene en el desarrollo de la *Historia* de Prévost. A pesar de que Michèle Duchet con toda razón observaba que Prévost había introducido en Francia la crítica a los relatos de viajes y, a través de una disminución tanto de lo anecdótico como de lo maravilloso, había logrado desplazar su núcleo hacia el «valor documental»[29] del relato —argumentos que ya había mencionado Astley en su prefacio a la colección de viajes—, no podemos negar que aquí se trata de la apropiación y digestión de los textos referenciales, donde no se respeta ni se toma en cuenta el contexto original.

Las profundas alteraciones de los relatos, a los que había recurrido el abad Prévost, por supuesto se llevaban a cabo en un contexto francés y para un público francés. La *Histoire générale des voyages* prefigura, como crónica de la expansión europea, a la *Histoire des deux Indes.* Por ello podemos hablar de una «ostensible continuidad»[30] (en palabras de Michèle Duchet) entre las obras de ambos *abbés.* A su vez,

---

[25] Citado según Bitterli, *Die «Wilden» und die «Zivilisierten», op. cit.,* p. 242.
[26] Antoine-François Prévost, *Histoire générale des voyages,* 20 tomos, Paris, 1746-1789.
[27] Michèle Duchet, *Anthropologie et Histoire au siècle des lumières. Buffon, Voltaire, Rousseau, Helvétius, Diderot,* Paris: Flammarion, 1977, p. 75.
[28] Idem, p. 79.
[29] Idem, p. 84.
[30] Idem, p. 86.

me parece igual de importante la prefiguración referida a la dimensión colectiva de esta empresa —Prévost había puesto a su servicio a un grupo de colaboradores— como el hecho de que su *Historia* también se orientaba de manera centrípeta hacia un único punto de focalización.

Esta focalización es, sin duda, característica para la época y en especial para aquellos proyectos creados desde los años cuarenta del siglo XVIII. Encontramos tal orientación en un solo momento de la *Histoire naturelle* de Buffon, cuyos primeros tomos aparecieron en la primera mitad del siglo y aún llamaban la atención de los coetáneos después de la fecha, en la cual se publicaba la tercera edición de la *Histoire des deux Indes*. Aunque el autor de la *Histoire naturelle* trata de delinear un amplio panorama de corte global, no ve la necesidad de realizar viajes y de abandonar su escritorio. Es muy conocido el orgullo que sentía Buffon por «haber permanecido cincuenta años en mi cuarto de estudio».[31] Con toda razón Wolf Lepenies hace hincapié en que la división del trabajo reaccionaba a la multiplicación del material informativo disponible, que aumentaba perseverante y rápidamente, y hacía necesario otro tipo de organización del trabajo de investigación.[32] En el siglo XVIII, las grandes metrópolis se convirtieron, con una rapidez cada vez mayor, en centros de información y documentación acerca del mundo colonial: en Londres, en París, en Madrid o en Gotinga se reunía y concentraba el conocimiento sobre las zonas de Ultramar. Pero la división del trabajo, que mencionara Lepenis, entre aquellos que recopilaban la información en los lugares mismos, y aquellos que buscaban analizar (de preferencia) críticamente las fuentes y convertirlas en un producto textual coherente, no siempre era capaz —tal y como nos lo mostrara el texto de Rousseau— de eliminar las numerosas dudas y cierto escepticismo generalizado que tenían sus coetáneos. De hecho, no tardaría mucho y la legitimidad del discurso acerca del mundo extraeuropeo basado únicamente en aquellas informaciones y datos, que Polibio le adjudicara al oído, se cuestionaría de manera fundamental.

Tanto *La historia natural* de Buffon como la *Historia de las dos Indias* de Raynal remiten a los mismos mecanismos de legitimación de un discurso acerca de lo otro. Una red —si era posible— mundial de informantes e informaciones se encuentra cara a cara con un solo lugar del escribir, un lugar, en el cual las informaciones se reúnen, se juzgan, se reordenan, se reescriben, se cambian o simplemente se ignoran, se solapan y no pocas veces se olvidan. Era un lugar en el que se concentraba el poder discursivo y desde donde era permitido difundir un discurso legitimizado y autorizado. El lugar de esta legitimidad era la madre patria y su capital, que disponía de instituciones políticas y culturales, de bibliotecas, museos y colecciones, etc. En última instancia, este lugar, sin embargo, era el gabinete de trabajo, el escritorio, la materialidad del escribir mismo, donde se transformaba la «oralidad» de las noticias y los datos recopilados, o, dicho de otra manera, lo que de manera epistemológica le ha sido referido al oído, en una «escrituralidad», en un texto por escrito.

---

[31] Cfr. para ello Lepenies, *Das Ende der Naturgeschichte*, *op. cit.*, p. 140.
[32] Idem, p. 74.

Si la *Histoire des deux Indes* con fundada razón puede comprenderse y leerse como una respuesta[33] a la *Histoire générale des voyages,* es quizá más aún su radicalización. Porque la *Historia de las dos Indias* no se empeña únicamente en la simple continuación de algunos temas y problemas, ya presentes en la *Historia general de los viajes,* sino que retoma ciertos textos de Prévost para dotarlos, dentro de nuevos contextos, con nuevas funciones y convertirlos en armas políticas. Esta radicalización no se limita tan sólo a esto. Trasciende en mucho aquello que Hans Wolpe certeramente designara como el carácter de una «máquina de guerra». Esta radicalización se manifiesta sobre todo con miras al lugar del escribir y los procedimientos intertextuales de la *Historia de las dos Indias,* aquella historia que sería publicada sin figurar desde el principio el nombre del *abbé du Nouveau Monde* como autor.

Desde su fase preparatoria, esta obra, posteriormente firmada por Raynal, estaba ligada a los intereses políticos de Francia. Indicios para ello no sólo lo son el pago anual de mil libras *(livres),*[34] que no se suspendería a lo largo de los años que duró su exilio después de la publicación de la tercera edición de su *Histoire,* sino también las facilidades de acceso a muchos documentos y manuscritos en los archivos de la administración colonial francesa que se le brindaron. La *Historia de las dos Indias* tuvo su génesis en un clima de discusiones públicas sobre las reformas urgentes del sistema colonial francés y era, por ende, una respuesta a una situación política concreta. A su vez, sin embargo, queda fuera de duda que esta obra se haya alejado en el transcurso de las tres primeras ediciones entre 1770 y 1780 de manera fundamental del contexto original en el que se había formado.

Desde que Raynal comenzara en 1765[35] a recopilar documentos y manuscritos, a contratar colaboradores, a desarrollar cuestionarios y establecer el contacto con un sinnúmero de corresponsales e informantes, gozaba del apoyo oficial y una posición privilegiada, lo cual sin duda le aligeró la labor de su gigantesca operación. Pero el hecho de que el «abad del Nuevo Mundo», como se le llamaba no sin vestigios de humor, publicara su primera edición pocos años después, una edición cuyos manuscritos probablemente ya había consultado Diderot en el año 1769,[36] permite sacar deducciones acerca del tipo de trabajo que Raynal realizaba. De conformidad con al menos una parte de la administración colonial, se había abocado en especial a los problemas actuales y presentado a su público lector un número vasto de sumarios y estadísticas. Pero esta parte, comprensiblemente muy apreciada por sus coetáneos, no podía hacer olvidar que la documentación histórica radicaba en un trabajo con el texto, en el cual el parafraseo, la reescritura, la manipulación y el plagio estaban a la orden del día.

Por ejemplo, una considerable parte de las explicaciones en materia de la expansión ibérica estriba en el uso y el saqueo de la obra de Prévost. Así, el capítulo

---

[33] Véase Duchet, *Anthropologie et histoire, op. cit.,* p. 86.

[34] Véanse Martin Fontius, «L'"Histoire des deux Indes" de Raynal vue par les Allemands», en Lüsebrink/Tietz (eds.), *Lectures de Raynal, op. cit.,* p. 179.

[35] Cfr. Gianluigi Goggi, «Quelques remarques sur la collaboration de Diderot à la première édition de l'"Histoire des deux Indes"», en Lüsebrink/Tietz (eds.), *Lectures de Raynal, op. cit.,* p. 19.

[36] Ídem, p. 29.

dedicado a Cuba comienza, en el duodécimo libro de la *Historia de las dos Indias,* con la narración, o, mejor dicho, la leyenda del cacique Hatuey, quien fuera quemado vivo por los españoles en la contienda de la conquista de la isla. Raynal había hallado esta historia, provista de cada vez más exageraciones por parte de varios cronistas del siglo XVI, en la *Histoire générale des voyages,* cuya versión se apoyaba a su vez en un texto de Herrera, que era uno de los múltiples textos de referencia de origen español a los que se había acudido.[37] Éste, asimismo, había publicado su *Historia general de los hechos de los castellanos en las islas y tierra firme del mar océano* un siglo después de los hechos sangrientos y sus referencias eran una serie de «descripciones» anteriores acerca de la conquista. Sin embargo, la historia del estoico cacique Hatuey, que figura entre las leyendas más famosas de la conquista y —como hemos visto— fue transmitida a través de una sucesión completa de textos, no introduce sólo la historia de la conquista de Cuba, sino que va más allá: reemplaza a esta historia, la suprime. Por lo demás, la *Historia de las dos Indias* no le ofrece al lector más en relación con el devenir de los dos siglos posteriores a la conquista de América; porque esta anécdota, legada a la actualidad (y anclada fijamente en la cultura cotidiana de Cuba por servir su nombre para denominar una cerveza), le sirve al narrador únicamente como trampolín para dejarse catapultar de manera directa hasta el siglo XVIII, llevándose consigo al lector. La muerte de Hatuey y, más aún, su renuncia a la vida eterna en un cielo poblado de cristianos, su decisión a favor de la resistencia contra los españoles, y por ende a favor del infierno, sustituye cualquier reflexión y discusión acerca de un proceso histórico. Al comprimir y fusionar una historia larga y llena de sucesos en una sola anécdota, en un solo cuadro, Raynal concentra y focaliza la historia en un solo punto. Desde este punto deberá ser representada una historia compleja, que, dicho sea de paso, también sigue en la *Histoire des deux Indes* los patrones de la leyenda negra y corresponde a la imagen que se tenía en el siglo XVIII de España, de los españoles y de la conquista.[38] El estereotipo del conquistador español sanguinario y del sacerdote bárbaro[39] esbozaba la imagen del español cruel y fanático, cuyo carácter nacional deplorable no se había modificado a lo largo de los siglos.

La labor de Raynal como compilador —y nos hemos percatado de que esta actividad no era la única que desempeñaba el elocuente abad— estriba en una sucesión impactante de intervenciones intertextuales anteriores y se realiza en relación con los textos redactados por Prévost en el mismo lugar de la escritura. Sin embargo, hay un vínculo más con otra escritura, dicho de otra manera: existe en la larga cadena de filiaciones textuales y modificaciones textuales un tipo de escritura que

---

[37] Cfr. para ello también Duchet, *Diderot et l'Histoire des Deux Indes, op. cit.*, p. 34.

[38] Casi se sobreentiende que esta imagen correspondía a aquella geografía de las imágenes de lo otro, a los heteroestereotipos, comunes en la Francia del siglo XVIII. Cfr. para ello el artículo de gran influencia escrito por Nicolás Masson de Morvilliers: «Espagne», publicado en la *Encyclopédie méthodique. Géographie,* tomo I, Paris/Liège: Panckoucke/Plomteux, 1783, pp. 554-568. A España se le adjudicaba el papel de «enemigo del género humano»; véase para ello Joseph Jurt, «L'image de l'Espagne en France au Siècle des Lumières», en *Cosmopolitisme, Patriotisme et Xénophobie en Europe au Siècle des Lumières.* Colloque International, Paris: Gauthier/Louis Fink, 1987, pp. 29-41.

[39] *Histoire des deux Indes, op. cit.*, tomo quinto, p. 199.

se le injerta al texto de Raynal y que lo moviliza para sus propias intenciones: la escritura de Denis Diderot. El manuscrito de la *Historia de las dos Indias* a su vez se convirtió en espacio para una intervención operativa fundamental.[40] En este sentido podríamos denominar las intervenciones de Diderot, en palabras de Michèle Duchet, como «intertextos» o según Gianluigi Goggi como «metatextos»,[41] porque los fragmentos salidos de la pluma del mayor representante de la Ilustración se apoyan en una lectura anterior de algunos pasajes del manuscrito de Raynal, que comenta varias veces, que amplía desde la filosofía y más de una vez sopesa de manera patética. Si el término *intertexto* acentúa el estatus de Diderot como autor en una relación textual, que entablan dos escritores dispares dentro de la *Histoire des deux Indes,* el concepto *metatexto* pone de relieve el contexto de creación del respectivo texto y, a su vez, el estatus funcional del mismo, aunque por ello se pueda realzar sólo *una* de las múltiples funciones en la obra completa.[42] En lo sucesivo, sin embargo, se tratará ante todo de encontrar un nuevo enfoque hacia la relación entre cada uno de los fragmentos de Diderot y la totalidad de la *Historia de la dos Indias* y proponer un modelo, que corresponda tanto al origen como a la composición y a la estructura de esta construcción textual en extremo híbrida.

Ya el título de esta voluminosa figura textual, a la que nos abocamos, nos proporciona indicios para estos interrogantes. Porque Raynal precisaba con ahínco que se trataba de una *Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des Européens dans les deux Indes.* Su doble caracterización como historia filosófica y política creó así un espacio discursivo y a su vez un marco adecuado en el que se podían verter exclusivamente las aportaciones de Diderot.

Además, el título de la *Histoire* construye un espacio geográfico que se denomina «las dos Indias». Este calificativo es por lo general una consecuencia lógica de los movimientos de expansión europeos, por lo cual el proyecto de Colón de llegar a la India —a diferencia de los portugueses— por la ruta occidental, aún hoy en día acuña en el término «Indias Occidentales» (aunque de forma reducida) esta denominación. En el centro de este término, esto es, entre las Indias Orientales y las Indias Occidentales, se encuentra Europa como el punto de referencia obligatorio de la terminología creada por la historia y escogida por Raynal. Desde el inicio se incluyen en el proyecto de Raynal —como vimos con anterioridad— los intereses coloniales franceses. No sorprende entonces que se le adjudique a Francia un significado específico en la *Histoire des deux Indes* y en el marco de la expansión colonial de Europa. La elección del término *deux Indes* —aunque no había carencia de deno-

[40] Michèle Duchet hablaba de un «lugar de intervención» (*Diderot et l'Histoire des Deux Indes, op. cit.,* pp. 159 s.).

[41] Goggi, «Quelques remarques», *op. cit.,* p. 36.

[42] Sin duda sería desconcertante caracterizar esta función como intratextual; una investigación acerca de la dimensión intratextual, esto es, la que se establece entre uno o varios textos del mismo autor, podría elucidar aquella relación que se establece entre cada uno de los fragmentos de Diderot en la *Historia de las dos Indias* por un lado, y otros textos salidos de la pluma del filósofo francés —entre ellos, sobre todo, el *Supplément au Voyage de Bougainville,* los *Pensées détachées* o *Les Deux amis de Bourbonne*—. Con referencia a esta relación, que requeriría un estudio muy preciso, Michèle Duchet hablaba también de «ósmosis» (*Diderot et l'Histoire des Deux Indes, op. cit.,* p. III).

minaciones alternativas— marca de manera significativa un centro doble: a saber, aquel lugar desde donde se manejaba el proceso de expansión colonial, y aquel otro desde donde se redactaría la historia de este proceso.

Por último, resulta esclarecedora la estructuración del título en sí. A los términos reduplicados («filosófico» y «político», «establecimiento» y «comercio», «dos Indias») se les contraponen las denominaciones en singular «historia» y «europeo». Se podría parafrasear el título con toda razón como una *Histoire des Européens,* como una *Historia de los europeos;* es decir, tanto en el sentido de un *genitivus subiectivus,* como también de un *genitivus obiectivus:* porque de hecho se trata de una historia de la expansión europea y, a su vez, de una historia escrita (o más bien: cincelada) por los mismos europeos, que sobre todo se dirigía a un público europeo.

Así, la *Historia de las dos Indias* refleja de una manera bastante particular ya desde el título la dimensión expansionista del colonialismo europeo. Constituye de hecho un espejo, pero de la especie de los espejos ustorios. El lugar de la escritura, el punto de focalización central para la producción de textos, lo hemos resaltado ya. Esta focalización descansa en una forma particular de trabajo textual, en el que se eligen, componen, rehacen o suprimen ciertos textos y fragmentos, que a su vez ya habían sido el resultado de procesos de apropiación de esa índole. El producto final de un movimiento intertextual que transcurre en diversos niveles a su vez es arrasado por los fragmentos de Diderot, que incluyen la enorme (y violenta) máquina textual de Raynal en su propio juego y la proveen de nuevas funciones. La intencionalidad del sujeto de escritura, de un autor, se puede comprobar tanto en el plano del trabajo en el texto realizado por Raynal como también en aquel nivel de los «intertextos» o «metatextos» de Diderot. Si concebimos los diferentes niveles de la intertextualización que podemos observar y distinguir en la *Historia de las dos Indias* como elementos de un espejo ustorio, entonces se pone de manifiesto que sólo en el último nivel nos acercaremos a las inmediaciones del foco en sí. Si se deja comprobar una radicalización entre la obra del abad Prévost y los textos del abad Raynal, el discurso de la *Histoire des deux Indes* con los pasajes y fragmentos salidos de la pluma de Diderot se convierte entonces en un discurso abrasador, atizador de fuego, en un *discours incendiaire.* En el momento en que Diderot enfoca los rayos después de haber sido filtrados, reflejados y quebrados, el autor del *Supplément au Voyage de Bougainville* logra de manera contundente darle una orientación nueva al espejo ustorio textual de Raynal, no sólo para ver el sistema colonial europeo de una manera poco favorable, sino para incendiar los aspectos de ese sistema que él consideraba más condenables. Aquí se constituye aquella relación pragmática entre escritura, lectura y el accionar político y social, que el autor de *Jacques le fataliste et son maître* exhibiera en sus *Lettre apologétique de l'abbé Raynal à monsieur Grimm* en el año 1781.[43]

[43] Cfr. Hans-Jürgen Lüsebrink, «"Le livre qui fait naître des Brutus..." Zur Verhüllung und sukzessiven Aufdeckung der Autorschaft Diderots an der "Histoire des deux Indes"», en Titus Heydenreich (ed.), *Denis Diderot, 1713-1784. Zeit - Werk - Wirkung.* Erlangen: Universitätsbund Erlangen-Nürnberg, 1984, p. 115.

*Autor*ización y (t)ex(to)pansión

La *Historia de las dos Indias* fue escrita para un público predominantemente europeo. El proyecto literario y las reflexiones estratégicas de Raynal resultaron ser muy eficaces porque la obra tuvo gran repercusión y se convirtió en el transcurso de las tres ediciones, y a causa de la publicación de un sinnúmero de imitaciones y extractos a lo largo y ancho de Europa, en uno de los libros más leídos de la segunda mitad del siglo XVIII.[44]

La primera edición de la *Histoire,* publicada en 1770, apareció sin descubrir en absoluto el nombre de su autor. No obstante, un número mayor de testimonios de la época documenta que el público estaba plenamente convencido de que el autor de esta obra, que en el acto fue prohibida, no podía ser otro que Guillaume-Thomas Raynal.[45] Las tres ediciones, aparecidas entre 1770 y 1780 están acuñadas por la sucesiva apropiación de la obra por parte del intelectual francés *avant la lettre:* el retrato de Raynal visto de perfil derecho precede la segunda edición de seis tomos en octavo, publicada en La Haya en 1774, mientras la tercera, una publicación de cuatro tomos en cuarto, está adornada con un retrato de alta calidad artística de Raynal *en philosophe* como frontispicio y lleva además el nombre del autor. Más tarde volveré a dedicarme al significado de las puestas en escena del abad. Ante todo es importante considerar que Raynal no ignoraba el riesgo que implicaba la atribución oficial de la autoría de una obra prohibida, por lo cual se plantea la pregunta, por qué el *abbé du Nouveau Monde* eligió una estrategia tan peligrosa para él. Surgieron las primeras conjeturas de que Raynal —quien de hecho tuvo que salir huyendo de Francia en 1781 ante el inminente peligro de su detención por los órganos estatales franceses— antepusiera su nombre a la *Histoire des deux Indes* ya fuera por simple vanidad o con la meta de una provocación directa al poder establecido y se hubiera querido presentar como el representante de la «virtud perseguida»,[46] lo que para su obra habría significado un enorme efecto publicitario.

Tales argumentos seguramente no carecen de cierta probabilidad.[47] Sin embargo, no logran explicar de manera satisfactoria por qué Raynal se expuso a tales riesgos y no se conformó con ser considerado ya en los círculos «ilustrados» de Europa como el autor de la *Historia de las dos Indias.*

---

[44] Véase el epílogo de la muy lograda, aunque bastante abreviada, edición alemana de la *Histoire des deux Indes* de Hans-Jürgen Lüsebrink «Die "Geschichte beider Indien" - ein verdrängter Bestseller», en Guillaume Raynal [sic] y Denis Diderot, *Die Geschichte beider Indien.* Textos escogidos y explicados por Hans-Jürgen Lüsebrink, Nördlingen: Greno, 1988, pp. 329-347.

[45] Véase por ejemplo, Hervé Guénot, «La réception de l'"Histoire des deux Indes" dans la presse d'expression française (1772-1781)», en Lüsebrink/Tietz (eds.), *Lecturesde Raynal, op. cit.,* p. 74.

[46] Para comprender la importancia de esta imagen preferida por el filósofo, véase el artículo de Hans Ulrich Gumbrecht y Rolf Reichardt «philosophe/philosophie», en R. Reichardt y E. Schmitt (eds.), *Handbuch politisch-sozialer Grundbegriffe in Frankreich 1680-1820,* Cuaderno 3, München: Oldenbourg, 1985, pp. 7-88.

[47] En relación con el significado y la forma de funcionamiento de elementos paratextuales, véase Ottmar Ette, «Rezeption, Intertextualität, Diskurs. Ein Diskussionsbeitrag zur wissenschaftsgeschichtlichen Erforschung der französischen "Idéologues"», en Brigitte Schlieben-Lange *et al.* (eds.), *Europäische Sprachwissenschaften um 1800,* tomo III, Münster: Nodus Publikationen, 1992, pp. 15-27.

Para poder elucidar esta problemática quisiera introducir un tercer argumento, que se deriva directamente de la estructura del espacio literario de aquella obra, que con toda razón se ha considerado la primera historia enciclopedista del colonialismo.[48] La estructura de esta obra exigía a los ojos del público y también a los de Raynal, aquello que podemos determinar, utilizando las palabras de Michel Foucault, la función del autor[49] *(fonction d'auteur)*. Más aún, reclamaba la función de un determinado autor. Los textos redactados por Raynal descansan en textos referenciales de segunda y tercera manos. Referido a los textos de la *Histoire* que escribieran los colaboradores «oficiales» y también los que Raynal saqueara y plagiara,[50] siempre se enfrenta uno al mismo problema, ya que Jussieu había recurrido a ciertos textos de Labat, o un Cornelius de Pauw, esto era un secreto a voces, había manipulado sus «fuentes». Como obra colectiva, la *Historia de las dos Indias* no se escatimaba de saquear textos de otras obras colectivas.[51] El combativo abad iba al grano en la elección de sus textos referenciales. Escogía a los autores y los textos de manera muy arbitraria y según las necesidades ideológicas de sus propias obras; por lo tanto, resulta difícil entender la aseveración de que «Raynal escogiera de las mejores fuentes»: «Su obra es un buen ejemplo de piezas muy bien escogidas».[52] En cambio, me parece más acertada la evaluación que hace el monje dominicano procedente de la Nueva España y perseguido por el clero español. Fray Servando Teresa de Mier, una de las figuras más extraordinarias de la Ilustración en Hispanoamérica, se refería a ejemplos de intertextualidad de esa índole y hablaba llana y claramente de aquellos «absurdos», que habían cometido, siguiendo a De Pauw, autores como Raynal y Robertson. Su conclusión con respecto a la representación de la América hispana: «De este modo continuarán las ofensas y los yerros».[53]

Por tanto, se podría caracterizar la *Histoire des deux Indes* como un mosaico de referencias intertextuales, que a su vez se apoyan en filiaciones textuales largas. La estructura bastante compleja se complica más aún por el juego de las voces e instancias narrativas, que se ocultan detrás de la figura del *historien philosophe*, que, por dirigirse frecuentemente al lector o llamar más de una vez a los poderosos —y también a los oprimidos— en esta tierra, ocupa el lugar del narrador *autorial*. El tejido

---

[48] Cfr. entre otros Lüsebrink, «Le livre qui fait naître des Brutus», *op. cit.*, p. 109.

[49] Michel Foucault, «Was ist ein Autor?», en (íd.), *Schriften zur Literatur*, Frankfurt am Main/Berlin/Wien: Ullstein, 1979, pp. 7-31.

[50] Los trabajos textuales realizados por Raynal en los archivos de la administración colonial francesa representan una intertextualidad, que revela tanto la orientación ideológica como los intereses políticos del *philosophe* francés: «Con seguridad se admite, que de ninguna manera carece de sentido saber, que las páginas más citadas de la *Historia de las dos Indias* que corresponden a la mejora de la situación de los esclavos, no son más que simples copias del proyecto de Bessner, por nosotros ya extensamente estudiado; que el relato acerca de los acontecimientos en la Guyana ha sido extraído palabra por palabra de los documentos oficiales, e incluso que su silencio o los vacíos en la narración descubren que Raynal, ya sea por su elocuencia o su modestia, no fue más que un intérprete de cierta política». Duchet, *Anthropologie et histoire, op. cit.*, p. 144.

[51] Martin Fontius («L'Histoire des deux Indes' de Raynal vue par les Allemands», *op. cit.*, p. 177) llamó la atención acerca de otras publicaciones colectivas, además de la *Histoire générale des voyages* de Prévost, que alimentaron la *Histoire des deux Indes* con pasajes adicionales. La edición crítica de la *Histoire des deux Indes*, en proceso de elaboración —que a su vez será fruto de un esfuerzo colectivo— nos proporcionará también nuevas ideas en este sentido.

[52] Duchet, «L'Histoire des deux Indes'», *op. cit.*, p. 11.

[53] Fray Servando Teresa de Mier, *Memorias*. Edición y prólogo de Antonio Castro Leal, tomo II, México: Porrúa, 1946, p. 187.

del texto de la *Histoire*, divergente y tensado al máximo, reclama expresamente una instancia centralizadora. Con motivo de la aparición de la primera edición los coetáneos ya se habían percatado que, más allá de la elocuencia retórica y del estilo patético, había muchas discrepancias e incoherencias que se presentaban, en el nivel expresivo, como ásperas rupturas de estilo y en el nivel del contenido, como evidentes contradicciones.[54]

El primer procedimiento, al cual por regla general recurría Raynal desde la primera edición y que consistía en la negación de las referencias intertextuales, había fracasado, porque no podía conferirle a la obra completa, ni siquiera más tarde, ninguna homogeneidad. A raíz de la omisión de las indicaciones de las fuentes, el abad, en vano, había tenido la esperanza de proporcionarle mayor coherencia a su obra. Una serie de reacciones por parte del público, sin embargo, reveló que esta coherencia no era suficiente para diluir el malestar que provocaba en el público lector interesado. La desatención de un espacio literario[55] explícito, esto es, la renuncia a la indicación de las referencias directas a otros textos o autores, así como a los textos de Raynal, de Diderot y otros colaboradores en la *Historia de las dos Indias*, ya no podía ser una solución viable para ediciones posteriores.

Raynal reaccionó a la crítica de algunos lectores y más aún a las exigencias internas de una arquitectura textual en constante aumento aplicando una estrategia doble. Por un lado influyó en que Diderot intensificara su colaboración, quien, a su vez, aumentó considerablemente el número de contribuciones. Gracias al excelente estudio de Michèle Duchet acerca de la «escritura fragmentaria» de Diderot, tenemos conocimiento de por lo menos 270 textos que el autor de *Jacques le fataliste et son maître* entremezcló o mejor dicho acomodó en la *Histoire des deux Indes*.

Analizando las importantes contribuciones desde la perspectiva de Diderot y tomando en cuenta su lugar y su importancia dentro del espejo ustorio textual esbozado con anterioridad, podríamos llegar a la conclusión de que Denis Diderot consecutivamente se va apropiando del texto entero. Sin embargo, si contemplamos lo anterior desde el punto de vista de Raynal, nos daremos cuenta de que éste logró darle mayor coherencia a su obra, porque reforzó de manera sostenible la instancia textual centralizadora por medio de los fragmentos contribuidos por Diderot. Hoy en día se podría sentir cierta disposición de transferirle la tarea de la creación de una figura narrativa central o una instancia textual centralizadora al autor o al editor de la obra. Pero la situación es más compleja: porque si Diderot se había apropiado en cierta medida de la obra de Raynal, el sagaz abad se apropió a su vez de los fragmentos de Diderot.[56] Por lo tanto, me parece exagerado e incluso desconcertante decir que Raynal «ha sido despojado de su propio discurso».[57] Por otra

[54] Cfr. los testimonios de aquella época en Guénot, «La réception de l'"Histoire des deux Indes"», *op. cit.*, pp. 67-84.

[55] Para la definición del término «espacio literario» como sexta dimensión de los textos literarios (de viaje), cfr. el capítulo 1 de este libro.

[56] Michèle Duchet decía acertadamente en su estudio (*Diderot et l'Histoire des Deux Indes, op. cit.*, p. 45) que «Raynal contemplaba estos textos como su propiedad y casi no se preocupaba por su forma original».

[57] Idem, p. 165.

parte, es secundario el hecho de que ya no es suficiente para una estructura de tal complejidad una concepción e interpretación tan restringida de los requisitos que tiene que cumplir un autor.

Por un lado aumentaban el número y la importancia de las contribuciones provenientes de la pluma de Diderot; por el otro, Raynal se enfrentaba a las crecientes tensiones centrífugas dentro de su obra con un gesto *autorizador*, en tanto le agregaba a la *Historia de las dos Indias* su nombre como nombre del autor. Lo que a primera vista pudiera percibirse como un movimiento simultáneo, pero invertido —esto es, el incremento de la importancia de Diderot y el coincidente aumento en la apropiación de la obra por parte de Raynal entre 1770 y 1780—, no es más que la expresión de una perspicaz, sutil y prometedora estrategia doble. Los testimonios de recepción provenientes de los diversos países y regiones prueban cuán profesional y eficaz fue realmente esta estrategia. Las contribuciones de Diderot, así como la *autorización* consecutiva del mamotreto cada vez más voluminoso, le conferían a la *Historia de la dos Indias* una mayor coherencia y autoridad.

Con ello no se quiere construir a posteriori, para la *Historia de las dos Indias*, una coherencia cualquiera que sea su índole (inter o metatextual), que la obra nunca poseyó. En cuanto al intento aquí descrito de una centralización del texto, se trata más bien de un *efecto de lectura* perseguido por Raynal, que sin duda fue muy eficaz, pero nunca pudo fundir los fragmentos de los diferentes mosaicos para que se convirtieran en una unidad. En este sentido, la *Histoire* de Raynal es a su vez y primordialmente un texto polifónico, en el cual hay espacio para las más diversas y antagónicas voces. Por cierto, se trata de una polifonía de un lugar, desde el cual se levantan simultáneamente un sinnúmero de voces sin poder entablar entre sí un diálogo fructífero. Prévost les había dado preferencia, en su *Histoire générale des voyages*, a textos de autores que podían considerarse testigos oculares. En cambio, la *Historia de las dos Indias* representa otra perspectiva de la legitimidad discursiva porque transforma los textos de referencia en extractos o plagios. También aquí la obra de Raynal no ofrecía espacio alguno para que se pudiera entablar un diálogo entre concepciones tan disímiles. La habilidad de relacionar las diferentes voces entre sí es una tarea que se le impone al lector. Por lo tanto, en este plano volvemos a encontrarnos la pregunta acerca del oído del lector. Porque más de una vez se le invita al lector en el texto a escuchar primero la lista de los «hechos» *(faits)* y después formarse una opinión propia.

El incremento de la *autorización* de la *Historia de las dos Indias* era tanto más necesaria cuanto el tamaño del texto completo aumentaba de edición en edición y se volvía cada vez más indisputable la tendencia fundamental proliferante de la obra. Al incluir nuevos relatos de viajes, actualizar numerosos datos estadísticos y aumentar el número de proyectos por escrito de algunos colaboradores (entre los que sólo mencionaremos a Naigeon, Pechmejá o Jussieu), la empresa de Raynal comenzaba a expandirse velozmente. La estructura interna, la arquitectura específica de la *Histoire*, permitían tales expansiones. El plan fundamental de Raynal admitía la constante introducción de nuevos pasajes sin tener que realizar cambios conceptuales. En este sentido, la *Histoire des deux Indes* se dejaría comparar menos con un

organismo vivo —de un montaje orgánico de los fragmentos se puede hablar sólo de vez en cuando— que con una máquina textual, en la que no sólo se tiene que dar mantenimiento a los engranajes, sino que se tienen que cambiar o ampliar por medio de aparatos adicionales para mantener la funcionalidad de la construcción en su conjunto.

Desde luego, una expansión de carácter meramente cualitativo de la *Historia de las dos Indias* no es la única dimensión de aquel procedimiento, que me permito denominar con el neologismo *textopansión*. Porque la ampliación cualitativa en última instancia no es más que el resultado de un aumento y una aceleración del flujo informativo proveniente del mundo colonial y sobre las colonias, observable en las grandes metrópolis europeas. *La Histoire des deux Indes* siguió fiel a su plan original y capturó en su espejo parabólico toda aquella información procedente de las regiones lejanas que era capaz de adquirir. La misión de Raynal, por tanto, podría compararse con una agencia de noticias y las diversas ediciones con las técnicas de comunicación. Después de los grandes viajes de James Cook o de Bougainville, los contornos del globo ya estaban prácticamente establecidos, aunque hasta el día de hoy los impulsos de innovación tecnológica permitan realizar mediciones siempre nuevas y siempre más precisas de la tierra desde el espacio. Los efectos de una creciente internacionalización —y en el sentido de un comercio mundial, de una globalización en aumento—, aunado a una avalancha de datos nuevos sobre el mundo entero, tuvo como consecuencia un desarrollo que —si seguimos las tesis fundamentales de Michel Foucault y Wolf Lepenies[58]— llevaron a una contemporización del conocimiento, a una universalización de la historia e incluso a una primera impresión de lo que iba a ser la *Posthistoire* a finales del siglo XVIII. Con toda razón Lepenies, en su excelente estudio y narración del fin de la historia natural, resalta la capacidad que tenían tanto Raynal como Forster de fungir como sismógrafos en relación con la experiencia de *posthistoria:*

> Desde el inicio ya había la sospecha de que el desarrollo de la historia mundial desembocaría en una *posthistoria.* Georg Forster señalaba la peculiar historia del comercio europeo «en el cual al parecer poco a poco se está disolviendo toda la historia mundial» *(Die Nordwestküste von Amerika und der dortige Pelzhandel);* según las concepciones de Raynal, el comercio iba a sustituir de una vez por todas a la política, y Mendelssohn le hizo la observación a Abbt, que «la historia de la constitución burguesa se entremezclará con la historia de la humanidad» (22 de julio de 1766).[59]

Al intercomunicar el espacio, éste se temporaliza; la contemporización de distancias, que pueden ser superadas en fragmentos de tiempo cada vez más breves, tiene como consecuencia un aumento de velocidad de tales dimensiones, que su dinámica *en apariencia* ha llegado a la inmovilidad —como en el efecto cinematográfico, donde las

[58] Véase Lepenies, *Das Ende der Naturgeschichte, op. cit.,* así como Michel Foucault, *Les mot et les choses,* Paris: Gallimard, 1966.

[59] Lepenies, *Das Ende der Naturgeschichte, op. cit.,* p. 118.

ruedas giran tan rápidamente que *parecen* haberse detenido—. En esta apariencia, sin embargo, empiezan a vislumbrarse todas las dimensiones de una literatura en movimiento, que hemos tratado en el primer capítulo de nuestro estudio.

Después de haber terminado la recopilación de conocimientos que los europeos habían adquirido de los márgenes del anecúmene, esto es, del mundo habitable y por ende apto para colonizar por el hombre, las obras de los geógrafos e investigadores de la naturaleza buscaban rellenar los vacíos de los espacios en blanco dentro de los contornos medidos y amojonados. En este movimiento se inserta casi naturalmente la *Historia de las dos Indias*. La contemporización no hace desaparecer el espacio, sino que lo expone a nuevas expectativas, que de ninguna manera se limitan a la cuarta dimensión, esto es, a la dimensión temporal, sino que incluye, además de las tres espaciales, también la de la sociedad y la de la imaginación, o bien la de la *friccionalidad* y la del espacio literario.

La textopansión en cierto sentido se lleva a cabo análogamente a la expansión del colonialismo europeo y la compenetración del planeta tanto por medio de la ciencia como desde el punto de vista de la técnica de la información. Así como las potencias europeas ocupaban espacios cada vez más amplios del mundo extraeuropeo, la *Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des européens dans les deux Indes* intentaba dominar el terreno de lo otro e incluirlo en su propio discurso, en su propia máquina textual. El espacio nunca es —como la expansión y la textopansión— un término tridimensional-topográfico: su cartografía tiene que considerar siempre —en términos de lo que se expuso en el primer capítulo del presente estudio— una multidimensionalidad fundamental.

Es altamente significativo que en la *Historia de las dos Indias* no se le conceda a priori ninguna legitimidad y ningún espacio (*eingeräumt*) al discurso del otro acerca de aquello que es suyo. Se incluyen y se digieren, por decirlo así, solamente aquellos elementos que se dejan integrar de forma simultánea en el discurso europeo, en tanto se deja de lado y se descarta lo que vaya a contrapelo del conocimiento de los centros europeos. Así, ni De Pauw, ni Raynal se interesan por los testimonios de testigos oculares o de autores de procedencia indígena o mestiza. Los argumentos que expresa De Pauw por ejemplo contra el Inca Garcilaso, uno de los testigos que con mayor profundidad y sagacidad siguió de cerca la reestructuración colonialista del espacio andino, son sugestivos, sobre todo porque Raynal los acepta, aunque de forma más moderada:

> Por más obtuso que haya sido este mestizo [Garcilaso de la Vega, el Inca], cabe afirmar, que un verdadero americano nunca habría sido capaz de escribir una página en el estilo y con el gusto y refinamiento de este Garcilaso, que en última instancia nunca habría escrito algo, si su padre no hubiera sido europeo.[60]

Si Garcilaso, por su origen mestizo, es colocado en el purgatorio controlado por una autoridad de cuño europeo, los «americanos», esto es, la población indígena, son condenados al infierno. No cuentan como «fuentes» de verdadera información.

[60] Citado según Duchet, *Anthropologie et histoire*, *op. cit.*, p. 94.

Su discurso acerca de lo otro desde el punto de vista europeo, que en sí es lo suyo propio, no halla reconocimiento o simplemente no se toma en cuenta. En un movimiento inverso se le concede la palabra al indígena, pero se le presta una voz, que es la del europeo. Así se continúan los trucos retóricos de un Hernán Cortés y con ello el procedimiento de ventriloquia literaria, porque se deja aparecer y expresarse, por ejemplo en las *Cartas de Relación* de Cortés —los relatos de la conquista de aquello que el conquistador de México llamaría después la Nueva España—, a Moctezuma, pero sólo para justificar el propio discurso, que llevará a la destrucción de lo otro.[61] No sólo nos encontramos aquí frente a la problemática de la concesión de la legitimidad discursiva, sino también frente al problema de la textopansión, en tanto ciertos textos se sirven de manera expansiva y colonialista de otros textos. Se ocupa el espacio de lo otro, se transfiere la voz de lo propio al discurso y al cuerpo de lo ajeno: los labios del otro son lo único que se mueve; lo que llega hasta nuestros oídos, empero, es el eco del discurso europeo.

El movimiento de la textopansión invierte la dirección y el efecto del espejo ustorio. Si por medio del trabajo textual se focalizaba todo un mundo, que contiene un inmenso número de las más diversas identidades y textualidades, en un sólo punto, que se convertía en el lugar de la escritura, ahora se puede observar la dirección de movimiento en sentido contrario, esto es, hacia la universalización de un discurso europeo que cubre —como una red cartográfica, cuyas coordenadas se determinan desde Europa— toda la superficie de la tierra. Esta expansión del texto (europeo), esta universalización del discurso, recubre eficazmente la pregunta por el derecho de la propia representación y —en el significado polisémico de la palabra— el tratamiento del otro. La legitimidad del propio discurso está dada; no existen otros discursos en forma de discursos del otro. La *Histoire des deux Indes* de Raynal es un notable ejemplo para este doble movimiento, sólo a primera vista contradictorio. El discurso del otro que se pone en escena en esta historia de la expansión europea resulta ser el arte ventrílocuo del locutor europeo. Se ocupa el espacio del otro. Se les cede la palabra a los pueblos oprimidos por las potencias europeas, su crítica por momentos es áspera e incendiaria. Pero más allá de este *discours incendiaire*, más allá de los discursos llameantes e inflamantes, se pone en movimiento, con un gesto en apariencia natural, un proceso de textopansión que erradica el discurso del otro. El espejo ustorio se ha convertido en un espejo parabólico irradiador, comienza a funcionar una técnica de la comunicación informativa que se caracteriza por fluir en ambas direcciones y —por momentos también en el «reportaje crítico»— sigue vigente hasta nuestros días. Un sinnúmero de ediciones de esta *Historia*, que se han conservado precisamente en el Nuevo Mundo, muestra que se recibían las «noticias» y no se perdían. Aquí se convierte una literatura en movimiento en una tecnología de la información, que dispone de una red de corresponsales e informantes y actúa según el modelo occidental. La difusión

[61] Véase Ottmar Ette, «Funktionen von Mythen und Legenden in Texten des 16. und 17. Jahrhunderts über die Neue Welt», en Karl Kohut (ed.), *Der eroberte Kontinent. Historische Realität, Rechtfertigung und literarische Darstellung der Kolonisation Amerikas*, Frankfurt am Main: Vervuert, 1991, pp. 161-182.

mundial de este conocimiento discursivo proviene de un único lugar, que es idéntico al lugar de la escritura. Es evidente la dimensión política de este dominio sobre los medios.

El lugar privilegiado que se le asigna, en la *Historia de las dos Indias,* a un discurso que se encuentra a la altura de su objeto, es, no obstante, un tópico preferido ya entre los filósofos de la Antigüedad. Se trata de un lugar elevado en el espacio (y en cierta medida también es discursivamente ilustre). En un pasaje del primer capítulo en el primer libro, la figura de un *historien philosophe* subraya, después de evocar la verdad, su posición objetiva y libre de prejuicios. Al dirigirse a los lectores de siglos venideros, esta figura filosófica de carácter narrativo desea que su público ignore «la región en la que nací, el gobierno bajo el cual viví, la función que ejercité en mi país, la religión a la cual pertenecí»: «Quiero, que todos me consideren su conciudadano y su amigo».[62] En este momento, en cierto modo al principio de su conjunto textual, el historiador y filósofo introduce aquel lugar desde el cual se dirige hacia nosotros:

> La excelsa imagen de la verdad estará siempre presente en mí. ¡O, santa verdad, sólo a ti veneré! [...] Elevado por encima de todas las consideraciones vuela uno hacia la atmósfera y ve el globo de la tierra a sus pies. Desde allí se vierten las lágrimas por el genio perseguido, el talento olvidado, la infeliz virtud. [...] Desde allí se ve doblarse la cabeza del tirano y ensuciarse de mierda mientras la modesta frente del justo toca la bóveda celeste.[63]

La posición elevada del filósofo antiguo se utiliza para las necesidades de una historia que abarca toda la tierra y se extiende hacia las dimensiones cósmicas. Vemos aquí la mirada sobre el planeta tierra desde el espacio sideral, con el cual por cierto hoy en día asociamos otras imágenes. No obstante, aquí se crea un nuevo espacio dentro del texto. Porque la *Histoire des deux Indes* en apariencia se escribe desde este lugar francamente extraterrestre, por lo que aquella historia, que insiste en su universalidad, en cierto modo parece ser concebida desde un lugar realmente universal. No es casualidad que este lugar extra-terrestre se asemeje al del Dios (cristiano). Esto no sólo implica que nuestro historiador y filósofo ocupe la posición imparcial del juez, sino, a su vez, que lo han investido de un poder legitimado casi por vía trascendental. La visión del filósofo se justifica por lo tanto desde un punto de vista trascendental y sobrehumano. Puede reclamar validez para todo el globo terráqueo, sí, y también para el universo. Y aquí avanzamos hacia los márgenes del proceso de la textopansión, porque con el filósofo tocamos la bóveda del cielo (textual). La justificación de la palabra, del discurso, al parecer ya no se encuentra ligada con Europa, sino con la naturaleza cósmica. El discurso del filósofo posee un derecho universalista, tal y como se lo muestra al lector en la utilización del singular para las palabras.

Desde la distancia del espacio sideral, el ojo del filósofo sólo registra un mundo que —como veremos más adelante— se ha convertido en un mundo gracias al

---

[62] *Histoire des deux Indes, op. cit.*, primer tomo, p. 3.
[63] Ibíd.

tránsito mundial. En este sentido es significativo que el empleo del verbo «ver» *(voir)* sea metafórico: una vez más, el ojo del filósofo no es un órgano sensual de inmediata percepción. Los ojos del filósofo están llenos de lágrimas. Así, esta figura tan importante para la *Histoire des deux Indes* se dirige al lector para que éste le explique el panorama, que se explaya a sus pies. El ojo húmedo ya no transmite la información necesaria, por lo que tiene que entrar en función otro órgano de la percepción para esclarecerle al narrador y al lector los motivos profundos del progreso humano, no perceptibles a primera vista: «Y entonces las *voces* de todos los hombres ilustrados entre ellos me respondieron: es el comercio, es el comercio».[64]

El ojo y lugar de la escritura duplicado

La universalización del discurso europeo está sujeto, sin embargo, a un lugar de la escritura que no se encuentra suspendido sobre nuestro planeta y tampoco flota por encima de las nubes, sino que se sabe en la tierra. En la *Historia de las dos Indias* este lugar de la escritura es Francia, y más específicamente, París. Los testimonios acerca de la aceptación de este *bestseller* muestran que los intelectuales, por ejemplo en Alemania, se habían percatado de la existencia de la obra.[65] En el trayecto de este capítulo hemos visto más de una vez en qué medida el proyecto de Raynal estaba ligado no sólo a los intereses y formas de ver europeos, sino específicamente a los de Francia.

Los fragmentos de Diderot constituyen el punto de focalización en el espejo ustorio de la *Histoire des deux Indes,* del cual a su vez irradia un discurso de pretensiones universalistas. Es notorio cuánto le deben las concepciones antropológicas de Diderot a la lectura de la obra de Raynal.[66] Por medio de una concentración, una focalización y una radicalización del manuscrito de Raynal, los fragmentos salidos de la pluma de Diderot se convirtieron, en el sentido de la palabra, en un metadiscurso. Éste puso los cimientos para una filosofía de la historia (como filosofía de una historia única), en la cual desaparecían las diferencias entre las culturas de los tahitianos, de los indios hurones o de los caribes. Para las exigencias y las reglas del juego de un discurso, que aparentaba ser universalista y sin embargo no se apoyaba en ninguna experiencia directa o sensual de otras culturas no europeas (que no obstante usurpaba para sí), tales diferencias eran detalles sin significado, aquellos «detalles mezquinos de la experiencia y del experimento», de los cuales Diderot hablaba en la *Histoire des deux Indes* y que, «como hombre contemplativo», con todo gusto les cedía a los «autores de los experimentos».[67] Diderot utilizaba el gesto y la postura

---

[64] Ídem, p. 4. (Las cursivas son mías.)

[65] Véanse los testimonios de tal índole por ejemplo en Fontius, «L'"Histoire des deux Indes" de Raynal vue par les Allemands», *op. cit,* p. 159.

[66] Cfr. Duchet, *Anthropologie et histoire, op. cit.,* pp. 21 s., y sobre todo p. 350: «A través de esta obra, Diderot pudo recoger lo mejor de la literatura de viajes y también de los testimonios de los científicos de la naturaleza o los funcionarios de la administración con orientación en la filosofía *(administrateurs-philosophes),* de los cuales Raynal se había servido para publicar su enciclopedia sobre el mundo colonial».

[67] *Histoire des deux Indes, op. cit.,* tomo quinto, p. 43.

del filósofo crítico ante los prejuicios y borraba así, de un solo trazo, las particularidades culturales de los aztecas. En un estudio realmente peculiar de las fuentes descalificaba las descripciones y presentaciones que acerca de esta cultura, sus instituciones y sus riquezas realizaran los testigos oculares, calificándolas como inventos guiados por intereses personales y nacionales de los conquistadores españoles. Este gesto del filósofo, que encontró cabida en un fragmento redactado para la tercera edición de la *Histoire,* no aparece nublada por ninguna experiencia directa, sino que es un simple efecto de la escritura y la textualidad. En un fundamento de esta índole, en el cual no tienen razón de ser los conocimientos específicos, descansa el intento de reconstruir una manera de ver unitaria *del* hombre americano. Una perspectiva de carácter unificador, sin embargo, sólo obedece las reglas discursivas de la disputa acerca del Nuevo Mundo.[68]

Pero desde el siglo XVIII, con una intensidad cada vez mayor, se ponía en duda el lugar desde el cual hablaban la *Histoire naturelle* de Buffon, la *Histoire générale des voyages* de Prévost o la *Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des européens dans les deux Indes.* En el preámbulo a su *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht,* publicada en Königsberg en 1798, Immanuel Kant se vio obligado a reaccionar a la crítica de aquellos que ponían en tela de juicio la legitimidad de un discurso que descansaba únicamente en aquel tipo de información, que Polibio le adjudicara al oído. El filósofo de Königsberg, que como es sabido nunca viajó y sólo una vez se alejó algunos cuantos kilómetros de su amada ciudad,[69] tuvo que enfrentarse a esta crítica y justificar su proyecto antes de poderlo presentar ante el público. La justificación de las fuentes utilizadas por él y del lugar que había elegido para escribir dejaba entrever claramente un contexto discursivo en trances de modificación.

> Una gran ciudad, centro de un reino, en el cual tienen su asiento las academias regionales del gobierno, que cuenta con una universidad (para la cultura de las ciencias) y cuya situación geográfica le posibilita el comercio marítimo, el cual además es favorecido por sus ríos del interior del país y también por los países lejanos limítrofes con lenguas y costumbres diferentes, una ciudad de tal índole, como por ejemplo Königsberg en el río Pregel, ya se puede considerar un lugar idóneo para la ampliación del conocimiento de los hombres acerca del mundo; allí se pueden adquirir éstos sin tener que viajar.[70]

Es aquí donde podemos ver cuán difícil comenzaba a ser en aquel momento la justificación de un discurso antropológico que no se apoyaba en las experiencias de un viaje propio. Casi un año después, Alexander von Humboldt —quien ya no se contentaba con lo que Berlín y el Spree le ofrecían— comenzaría su viaje a las Américas. Tras una preparación muy cuidadosa de varios años en las más diversas disci-

---

[68] Cfr. el libro, ya clásico de Antonello Gerbi, *La Disputa del Nuovo Monde. Storia di una Polemica: 1750-1900.* Nueva edición al cuidado de Sandro Gerbi, Milano/Napoli: Riccardo Ricciardi, 1983.

[69] Thomas Bremer, «Il viaggio sulla carta. Viaggi come strategia di discorso in Kant», en M. Enrico D'Agostini (ed.), *La letteratura di viaggio. Storia e prospettive di un genere letterario,* Milano: Guerini e Associati, 1988, pp. 63-73.

[70] Immanuel Kant, *Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik,* 2.ª edición, tomo XII. Editado por Wilhelm Weischedel, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977, p. 400.

plinas y después de un largo viaje, en cuyo trayecto el joven prusiano combinara, junto a su compañero y amigo Aimé Bonpland, la exploración de amplias regiones del continente (el reino del ojo) con la de los archivos y bibliotecas de los centros del imperio colonial español (el reino del oído), regresó a Europa, para en lo sucesivo elegir no Berlín, sino París como su lugar de escritura favorito. La capital francesa le parecía al viajero vividor y asiduo —con sus bibliotecas, sus colecciones y sus archivos, con el gran número de instituciones científicas, de investigadores y letrados, y, finalmente, gracias al vínculo directo que tenía con el mundo colonial—, en comparación con Berlín, el lugar más adecuado para la consecución de sus vastísimos proyectos. Los efectos que tuviera su obra a nivel mundial acabarían por darle razón.

No obstante, el lugar de la escritura se duplicaba en los escritos que Humboldt publicó después de su retorno: porque de aquí en adelante un escribir en el lugar de los hechos, «un escribir con los objetos delante de los ojos» le otorgaría al discurso acerca del Mundo Nuevo redactado en Europa una legitimidad más profunda. Incluso medio siglo después, al escribir su *Kosmos,* Humboldt recurriría a los diarios de viaje americanos. La importancia de la vista, de la dimensión óptica, acuñó todos los textos y las convicciones de Alexander von Humboldt.[71] Muchas veces se expresa en los títulos por él elegidos. Sus *Ansichten der Natur,* sus *Vues des Cordillères,* su *Atlas pittoresque,* nos proporcionan buenos ejemplos para ello. Así, su libro *Ansichten der Natur* —que, gracias a las múltiples reediciones le ayudara a Humboldt a ganar popularidad entre su público alemán— ya en el título hace alusión a las *Ansichten vom Niederrhein* de su amigo, maestro y compañero de viajes de entonces, Georg Forster, que acompañó a James Cook en su segunda circunnavegación.

Los escritos de Forster y en especial su *Reise um die Welt* cumplen una función de bisagra en diferentes niveles entre la enciclopedia colonial de Raynal y el vínculo elocuente que propagaba Humboldt entre ciencia y estética. Por un lado se podría contar a Raynal entre aquellos que Michèle Duchet con pertinencia denomina *voyageurs-philosophes,* viajeros-filósofos[72] (y no filósofos viajeros). Por el otro lado, Forster era representativo de un discurso filosófico y antropológico acerca del mundo colonial que tenía sus raíces en la experiencia directa. Los escritos de Forster le ayudaron a Humboldt a hacer suyas las reglas de un juego literario entre discurso y narración que se venían perfilando en la obra colectiva de Raynal. En los escritos de Humboldt encontraremos gran cantidad de elementos filosóficos característicos de la *Historia de las dos Indias.* El «flotar encima de las cosas»,[73] que Humboldt tanto destacara, no remite a un tópico de la filosofía occidental, sino que es un elemento discursivo ya presente en la *Histoire des deux Indes,* donde —como pudimos ver— desempeñaba una función importante en el «tratamiento» del Nuevo Mundo. Gra-

[71] Cfr. Ette, «Der Blick auf die Neue Welt», *op. cit.,* pp. 1563-1597.

[72] Duchet, *Anthropologie et histoire, op. cit.,* p. 97.

[73] Esto lo mencionó Humboldt en la carta del 28 de abril de 1841 dirigida a Varnhagen von Ense; *Briefe von Alexander von Humboldt an Varnhagen von Ense, op. cit.,* p. 92.

cias a la intermediación, no únicamente de Forster, Humboldt desarrollará este elemento discursivo incluso en la concepción de su *Kosmos* como un espacio, se podría decir, extraterrestre, sin descuidar su dimensión filosófica y estético-literaria. El discurso de Humboldt no sólo se abría a toda la creación, al cosmos entero, sino que también tenía fundamentos cósmicos.

La obra de Humboldt ocuparía, antes de ser desplazada por los escritos de otro viajero, Charles Darwin, el lugar que antes tuviera la enciclopedia colonial de Raynal, que no obstante fue siempre discreta compañera de diálogo de sus escritos acerca de América.[74] En relación con la legitimación del discurso acerca de lo otro, el éxito de la obra de Humboldt, que en su totalidad es ejemplo para la contemporización del conocimiento europeo, se debía a una reorientación epistemológica fundamental. La crítica de Humboldt a las obras de Buffon en este contexto tiene un carácter paradigmático:

> Se percibe, incluso en los experimentos de esta índole, que con todo derecho son dignos de admiración, que nunca abandonó Europa Central, que le faltaba un modo de ver propio de aquel mundo tropical, que suponía describir.[75]

Con el *Viaje* de Humboldt da comienzo el discurso moderno acerca del Mundo Nuevo. Este discurso americano es inimaginable sin la experiencia del viaje. Las escenificaciones intermediales de las dimensiones epistemológicas del ojo y del oído analizadas hasta este momento serán objeto de estudio en las siguientes páginas de este capítulo. Por ello, trasladémonos del dominio del oído al del ojo y volvamos los ojos sobre todo hacia la manera en que el lugar de la escritura se pone en escena a través del ojo.

Bestseller y *longseller*, imagen y texto

La voluminosa *Historia de las dos Indias* de Guillaume-Thomas Raynal y todos aquellos tomos que Alexander von Humboldt le dedicara al pasado imperio colonial español sin duda se pueden contar entre el acervo de las publicaciones europeas que han marcado, trascendiendo su propia historia editorial, la visión que de América se tenía en la Europa de los siglos XVIII y XIX. Si las obras de Voltaire, *Candide*, y Rousseau, *Julie ou La Nouvelle Héloïse*, pudieron compartir el éxito sonante de la *Histoire* de Raynal, muchos de los escritos de Humboldt, desde los *Ansichten der Natur* hasta su *Kosmos*, también se convirtieron en *bestsellers*, pero, a diferencia de la obra de Raynal, fue un éxito perdurable. En ambos lados del Atlántico tanto las obras de Raynal como las de Humboldt encontraron un público lector numeroso y asiduo.[76]

---

[74] Esta función del diálogo es más evidente en los comentarios críticos que Humboldt realizó en su *Politischer Versuch über das Vizekönigreich Neu-Spanien*, *op. cit.*

[75] Humboldt, *Kosmos*, *op. cit.*, tomo II, p. 66.

[76] Cfr. Gilles Bancarel, «L'Histoire des deux Indes'. Un best-seller du Siècle des Lumières», en *Impressions du Sud*, 25 (primavera de 1990), pp. 54-57; Roberto Ventura, «Lectures de Raynal en Amérique latine

No obstante, no podemos ocultar que las obras de Raynal y de Humboldt —aunque en distintas proporciones— cayeron temporalmente en el olvido en Europa y fueron consultadas sólo por algunos especialistas. Ante este telón de fondo es digno de mencionar la renovada curiosidad que han despertado las múltiples reediciones de los escritos y proyectos de publicación de las obras del «Abad del Nuevo Mundo» y en especial también el «renacimiento» que ha tenido la obra de Humboldt con motivo del centenario de su fallecimiento (1959)[2] y el inmenso interés que ha suscitado por sus actividades americanas en la misma América a raíz del bicentenario de su partida a dicho continente en el año 1999; espacio donde el entusiasmo por Humboldt nunca se extinguió, tal y como lamentablemente sucediera en Europa y sobre todo en el ámbito alemán. A partir de los años cincuenta del siglo XX aparecieron numerosos estudios que se ocuparon de los más diversos aspectos en el pensamiento de Humboldt y de Raynal. Sin embargo, aún es poco lo que sabemos sobre las relaciones entre los textos de ambos autores y las ilustraciones que acompañan sus obras. Queda fuera de duda la trascendencia de esta relación intermedial, de la cual no se supo nada a lo largo de un período muy amplio, entre otras, a raíz de las limitantes que se interponían entre dos disciplinas científicas diferentes.

En lo sucesivo no se tratará de ilustrar la complejidad de las relaciones entre la imagen y el texto en las diversas ediciones de la *Historia de las dos Indias* o del *Reise in die Äquinoktial-Gegenden des Neuen Kontinents*, que aparecieron en vida de ambos autores. Más que nada se quiere investigar, continuando la línea argumental que acompaña este capítulo, lo que Michel Foucault en su célebre ensayo, del cual ya hemos hecho mención, llamará la «función del autor». En el centro de nuestra atención está la pregunta de qué manera Raynal y Humboldt trataron de acuñar su propia imagen de manera paratextual, en especial a través de las ilustraciones gráficas en sus obras o por medio de sus retratos, para conferirle una forma más concreta a la idea que el público lector se hiciera de la *función del autor*.

La pregunta parece sencilla a primera vista. Porque las relaciones entre el texto escrito y el texto de la imagen, entre las estructuras discursivas e iconográficas, son en ambos casos de sorprendente, casi desconcertante complejidad. Esto concierne sobre todo a la relación entre los fundamentos epistemológicos y poetológicos del pensar y escribir de ambos autores y la correspondiente puesta en escena del autor al desempeñar su labor: en su escritorio y escribiendo.

La primera edición de la *Histoire des deux Indes*, publicada en 1770, no contenía aún ilustraciones. Impresa probablemente en Holanda, indicaba una dirección falsa en Ámsterdam y omitía prudentemente el nombre del autor. Dado el carácter subversivo de buen número de pasajes contenidos en los seis volúmenes de esta primera edición, esto no sorprendía a nadie. Muchos de sus coetáneos comprendían y

---

aux XVIII et XIXe siècles», en Lüsebrink/Tietz (eds.), *Lectures de Raynal, op. cit.*, pp. 341-359; así como José Miranda, *Humboldt y México*. México: UNAM, 1962. Del enorme éxito de la obra de Humboldt dan testimonio los numerosos lugares, instituciones y fenómenos naturales —incluso un cráter en la luna— que llevan el nombre de este ilustre prusiano.

simpatizaban con este juego secreto. En 1774, en la correspondencia de La Harpe, se encuentra lo siguiente, en relación con estas obras anónimas: «Más temerario que escribirlas, sería la confesión de haberlas hecho».[77] En efecto, a partir de 1772 la obra se había convertido en blanco de las primeras prohibiciones y persecuciones por parte del Estado; pero su insistencia fue la que confirmó el carácter subversivo de estos tomos acerca de la expansión colonial y aumentó considerablemente el reconocimiento, el prestigio y su repercusión en el público francés.

Para aquellos que frecuentaban asiduamente los salones parisinos y para los lectores de la *prensa manuscrita*, esto es, la correspondencia literaria y las llamadas *«Nouvelles à la main»*[78] de aquella época —y con ello para el público letrado—, el anonimato como tal era relativo. Raynal estaba lejos de tomar la iniciativa en contra de los rumores de que él era el autor de la obra incriminada. En el contexto de una creciente publicidad, incrementada aún más por las prohibiciones oficiales, no sorprende encontrar no sólo informaciones sobre el autor real de la *Histoire des deux Indes* en la prensa, sino incluso, a partir de 1772, en el *Journal Littéraire de Berlin*, que atribuía la obra a cierto «M. l'Abbé R***». Para los iniciados, la alusión no podía ser más obvia, en un periódico «controlado por la Academia de Prusia»,[79] uno de cuyos miembros oficiales era, desde 1750, Raynal.

Comenzó así un juego literario cuyas implicaciones estéticas y poetológicas abrirán nuevas perspectivas sobre su fascinante y polifacética obra. La segunda edición de la *Histoire de deux Indes* apareció en 1774 en La Haya y contenía por vez primera una serie de grabados.[80] El frontispicio ya mencionado (figura 1) de esta edición de seis volúmenes en octavo merece toda nuestra atención. A pesar de no revelar aún el nombre del autor, el grabado en cobre desplegado en la primera página satisfacía plenamente la curiosidad del público lector. El retrato de Raynal de perfil derecho, enmarcado por un medallón, se completaba con una inscripción que precisaba el nombre de «G.me T.ne RAYNAL», así como su afiliación a la «Société Royale de Londres ét de l'Académie/des Sciences et Belles-Lettres de Prusse» —y con ello se refería justamente a aquella institución, cuyo *Journal Littéraire* inequívocamente había señalado al filósofo proveniente de un pequeño lugar cerca de Rodez en el sur de Francia como el autor de la obra—. Si la inscripción no contiene ninguna referencia a su condición de abad, su forma de vestir no deja lugar a dudas sobre este punto. El retrato de Raynal en *costume ecclésiastique* nos muestra «un rostro apacible, reflejo de bonhomía»,[81] de un clérigo (evidente y ostensivamente a la vez) lleno de buenas intenciones.

---

[77] Cita según Bancarel, «L'Histoire des deux Indes», *op. cit.*, p. 55.

[78] Véase Guénot, «La réception de l'"Histoire des deux Indes" dans la presse d'expression française (1772-1781)», *op. cit.*, pp. 67-84.

[79] Ídem, p. 72.

[80] Desde otro punto de vista, Lise Andries hizo hincapié en la importancia de las ilustraciones de la *Historia de las dos Indias*; véase Lise Andries, «Les illustrations dans l'"Histoire des deux Indes"», en Hans-Jürgen Lüsebrink y Anthony Strugnell (eds.), *L'«Histoire des deux Indes»: réécriture et polygraphie*, Oxford: Voltaire Foundation, 1995, pp. 11-41.

[81] Gilles Bancarel, «G. Thomas Raynal. De la séduction à la sévérité», en *Revue du Rouergue* (Rodez), 28 (otoño de 1991), p. 480.

El anonimato (relativo, como hemos visto) se levanta sin que para ello tenga que figurar el nombre del autor en la primera página. Éste es el inicio de un complejo juego entre las diferentes partes escriturales y no escriturales del paratexto y la estructuración semiótica de la *Histoire des deux Indes*. El juego incluía el uso creativo de las convenciones iconoclastas de la época: es por ello por lo que el artista elegido para el diseño pictórico se contaba entre los más célebres y solicitados de su tiempo. El nombre de Charles-Nicolas Cochin, que aparece mencionado en el frontispicio al lado del nombre del grabador, estaba en condiciones de resaltar la importancia de la personalidad representada. Según las convenciones que regían el diseño de un frontispicio, de las cuales[82] sólo resaltaremos aquí el vínculo identificatorio entre el retrato de la persona representada y los contenidos de las correspondientes inscripciones del cuadro (en este caso con la mención de los títulos académicos),[83] un portón de entrada de tal magnitud le confería a toda la obra una legitimidad y autenticidad considerablemente mayores.

Figura 1. Guillaume-Thomas Raynal, *L'Histoire des deux Indes*, frontispicio de la segunda edición, 6 tomos, La Haya, 1774.

Figura 2. Guillaume-Thomas Raynal, *L'Histoire des deux Indes*, frontispicio de la segunda edición, 3 tomos, Ginebra, 1775.

[82] La separación entre el dibujante *(Dessinateur)* y el grabador *(Graveur)* se había generalizado a lo largo del siglo XVIII; véase Peter Wagner, *Lust & Liebe im Rokoko. Lust & Love in the Rococo Period*, Nördlingen: Delphi, 1986, p. 12. A los artistas franceses se les consideraba en el Siglo de las Luces entre los ilustradores de libros más codiciados.

[83] En un contexto más amplio sería posible hablar de una *función de anclaje*, en el sentido que le diera Roland Barthes: «El texto dirige al lector entre los significados de la imagen, le hace evitar algunos y recibir otros; a través de un *dispatching*, a menudo sutil, lo guía, como por control remoto, al sentido ya establecido de antemano. En todos estos casos del anclaje al lenguaje se le adjudica una función de iluminación, pero es una iluminación selectiva; se trata de un metalenguaje que se aplica, no a la totalidad del mensaje iconográfico, sino sólo a algunos signos de éste; el texto es en efecto el derecho del creador (y por ende de la sociedad) de contemplar la imagen: el anclaje es un control, detenta una responsabilidad frente al poder proyectivo de las figuras, con miras al uso del mensaje; en cuanto a la libertad de los significados del cuadro le es propio al texto un valor *represivo*, y se comprende entonces que sobre todo en su nivel se manifieste la moral y la ideología de una sociedad». Barthes, «Rhétorique de l'image», *en* (Id.), *Œuvres complètes, op. cit.*, tomo I, p. 1422.

La relación entre el cuadro y el texto reafirman aquel proceso de *autor*ización, cuyos antecedentes ya pudimos sacar a la luz con nuestro análisis de la estructuración total de la *Historia de las dos Indias*.

Este primer frontispicio, cuya elaboración data de 1773, sufrió modificaciones y variantes desde la segunda edición basadas en los dibujos de Cochin, que muestran a nuestro autor a veces de perfil derecho y a veces de perfil izquierdo. La mirada del personaje dibujado se dirige, ya sea a la derecha, sobre la página del título, o a la izquierda (figura 2), pero jamás al lector. Esto cambiará apenas con la tercera edición de la *Histoire des deux Indes,* que apareció en Ginebra en el año 1780 en una edición de lujo de cuatro tomos en cuarto. Allí es donde encontramos por fin al autor con su pluma en la mano, en su gabinete de trabajo (figura 3).

Figura 3. Guillaume-Thomas Raynal, *L'Histoire des deux Indes,* frontispicio de la tercera edición, 4 tomos, Ginebra, 1780.

Mirando al lector

Este autor, y también esto es novedoso, mira directamente al lector. Si éste a su vez mira con más detenimiento al «autor», encontrará en este grabado una serie de modificaciones respecto al frontispicio de la segunda edición. La mirada del lector nunca será, como lo notara con toda razón Michel Butor, inocente, sino siempre predispuesta, quizá enfocando ciertas metas, por regla general, sin embargo, será selectiva:

> Nunca contemplamos un rostro de la misma manera, del cual se dice que tiene diez o cien años, si muestra al Papa, a un capitán o a un matemático; le interrogamos de otra manera.[84]

[84] Michel Butor, *Les mots dans la peinture,* Genève/Paris: Skira/Flammarion, 1969, p. 11.

Si el aire grave en el rostro de un clérigo creaba cierta tensión entre esta imagen puesta en escena voluntariamente por el autor y la vehemencia, el fervor de sus argumentos y ataques, el retrato de la tercera edición establecía una relación totalmente diferente entre este cuadro y el conjunto de la obra. Contrariamente a la recepción de un texto escrito, los ojos del lector no escrutarán la superficie de manera lineal, sino sobre todo de forma selectiva, en tanto saltan de un objeto a otro recontextualizando el primer elemento y estableciendo un vínculo directo entre la inscripción identificadora y el ser representado artísticamente, para después conducir los diversos objetos de esta página hacia una interpretación más general. A continuación quisiera proponer un posible recorrido a partir de una lectura de tal índole, un movimiento en un espacio pluridimensional entre texto e imagen.

La modificación a primera vista más notoria concierne al aspecto y, sobre todo, al rostro del «autor». Sus coetáneos ya habían notado este cambio. Grimm formuló un juicio negativo en sus *Correspondance littéraire*, el retrato de 1780 le parecía «tener muy poca semejanza» *(fort peu ressemblant)*.[85] En el siglo XIX tampoco se vaciló en considerar este cuadro como un «falso Raynal», como un «pastiche de la fantasía *(un pastiche de fantaisie)*, que engañaba a su público».[86] Y sin embargo, el artista era el mismo Cochin; esto lo precisaba la inscripción en el frontispicio, como si quisiera descartar cualquier sospecha de incompetencia artística: *Dessiné par C. N. Cochin, chevalier de l'ordre du Roi, secrétaire perpétuel de l'Académie Royale de peinture et de sculpture.* Al grabador no se le podía inculpar de haber realizado un mal trabajo, ya que se trataba nada menos que de Nicolas de Launay, el grabador de Fragonard y uno de los especialistas de mayor renombre de su época.[87] El grabado en la página del título no dejaba lugar a dudas: *Gravé par N. de Launay de la même Académie. Membre de celle des Beaux Arts du Danemark.* Habían sido escogidos los artistas más destacados y con la mayor experiencia de aquella época para la elaboración de este retrato de la edición de lujo ginebrina. Por lo demás, es digno de mencionar el cuidado con el que han sido elaboradas todas las ilustraciones de la *Histoire des deux Indes.*

El frontispicio diseñado por Charles-Nicolas Cochin en la tercera edición fue sin lugar a duda un retrato fantasma. El cuadro no era en primer lugar referencial, esto es, no se refería a una reproducción fidedigna del abad. Sin embargo, si no mostraba al «verdadero Raynal», tampoco nos enseña un «Raynal falso», fuera del parecido meramente físico, esto es, de las facciones del rostro. A la imagen del autor se le ha añadido —como ya lo han comentado otros— un «valor de símbolo».[88] Pero no nos detengamos en ello: podemos, por de pronto, constatar que el vínculo convencionalizado entre el cuadro y la inscripción del cuadro había

---

[85] Citado según Bancarel, «G. Thomas Raynal. De la séduction à la sévérité», *op. cit.*, p. 482.

[86] Ibid.

[87] Destacaba sobre todo en el terreno de aquello que en el siglo XVIII se denominaría la *estampe galante*; véase Wagner, *Lust & Liebe im Rokoko, op. cit.*, p. 12. Volveremos a encontrarnos a este artista en el capítulo 10 de este libro.

[88] Gilles Bancarel, «Le succès d'un Rouergat au XVIIIe siècle», en *Procès Verbaux des Sciences de la Société des Lettres, Sciences et Arts de l'Aveyron*, XLV, 2.° fasc. (1988), p. 221.

sido tácitamente deshecho. Esta subversión de las convenciones en el terreno de las ilustraciones del libro salta a la vista especialmente en el momento en que tenemos presente la estrategia editorial de las tres ediciones iniciales de la *Historia de las dos Indias*. Si la primera edición de 1770 no ofrecía ni el nombre del autor, ni un retrato del mismo (y por tanto ninguna inscripción con otras anotaciones), en la segunda edición no se mencionaba el nombre del autor sobre la página del título, pero lo indicaba en el texto inferior (Unter-Schrift), la inscripción, debajo de un cuadro, que los coetáneos de Raynal consideraban con cierto «parecido» a Raynal. En el formato en cuarto de la tercera edición se hacía mención del nombre del autor tanto en la página del título como en la inscripción del cuadro; sin embargo, según la opinión de los contemporáneos de Raynal, el retrato casi no tenía semejanza con el autor. Este juego con la autenticidad de la función del autor sólo la podía comprender un lector que de alguna manera hubiera seguido muy de cerca la evolución de las presentaciones, del aparato paratextual de las diversas ediciones. Las implicaciones de este juego no se nos esclarecerán hasta que no hayamos analizado una serie de elementos más, presentes en el frontispicio mencionado.

Si habíamos hablado, refiriéndonos a los cuadros posicionados en la entrada a las diferentes ediciones, de un «autor», este término hasta ahora sólo se había utilizado en su sentido figurado. Porque no se trata aquí de *un* autor, o, tal vez, de *el* autor, sino más que nada de una construcción, una ficción del autor. La sucesión de las diferentes ediciones confirmó, como ya lo hemos visto, una insistencia cada vez mayor en la autoría de Raynal y un consiguiente aumento de la autoridad de la *Histoire des deux Indes;* pero el juego sutil y complicado que nos mostraban hasta este momento los vínculos entre el cuadro y el texto actúa de manera subversiva en relación con aquel proceso. La relación interactiva de estructuras (icónicas) lingüísticas y no lingüísticas fundamenta una estructuración semántica que subvierte la escenificación de un autor concreto, Guillaume-Thomas Raynal, para iniciar una verdadera deconstrucción del autor, o, si queremos precisarlo más aún, de la función del autor.

El nombre completo de Raynal está escrito en mayúsculas (y con un punto[89] después de su apellido) y se encuentra entre el retrato rectangular, de forma casi cuadrada, y una escena alegórica. Ésta ha sido elaborada como bajorrelieve, enmarcado por dos pilastras sin arabescos ni adornos, lo cual acentúa aún más el carácter severo del frontispicio en su conjunto. En el centro de la escena alegórica está sentada en su trono la diosa de la Razón, tratando de evitar o ignorar al genio de la Discordia a su izquierda e iluminando a su derecha a la diosa de la Libertad, que, a su vez —sosteniendo en sus manos una lanza y el gorro frigio[90]—, domina una escena en la cual los esclavos se liberan de sus cadenas.[91] En el pedestal del relieve está anotado, no con letra de molde, sino con letra manuscrita, lo siguiente: *Au Dé-*

[89] La estructura de la frase es elíptica y se dejaría reducir fácilmente a la fórmula: «Este cuadro muestra a Guillaume-Thomas Raynal».

[90] Esta representación alegórica la había escogido Rousseau —para nombrar sólo un ejemplo— para colocarla en la página titular de su *Discours sur l'origine et les fondements de l'inegalité parmi les hommes*.

[91] Véase Andries, «Les illustrations dans l'"Histoire des deux Indes"», *op. cit.*, p. 34.

fenseur de l'Humanité, de la Vérité, de la Liberté.[92] Acto seguido aparece el nombre de Eliza Draper, que se encuentra colocado en la parte derecha inferior y aparece en letras mayúsculas.

Es posible interpretar estas palabras —tal y como lo hiciera Lise Andries— como la expresión de una «legitimidad» que inscribirá la empresa de Raynal «en la línea directa de la filosofía de la Ilustración».[93] Porque el retrato ya no nos muestra a un Raynal en atuendo de hombre de la Iglesia, sino a un escritor provisto de todos los signos convencionales que en el lenguaje de los atavíos designan al *hombre de letras, al filósofo.*

Sin embargo, aquí olvidaríamos que esas palabras se le atribuían, por la disposición tipográfica de las inscripciones, a Eliza Draper. Se trata de una cita intertextual que pone de relieve la complejidad de las relaciones intermediales entre el frontispicio y el texto por escrito publicado bajo el nombre de Raynal. A la mitad del tercer libro, en donde se habla de «Establecimientos, comercio y conquistas de los ingleses en las Indias Orientales», podemos leer el siguiente pasaje:

> Eliza decía con frecuencia que no estimaba a nadie tanto como a mí. Hoy puedo creérselo.
> En sus últimos momentos, Eliza se ocupó de su amigo; y yo no puedo escribir una sola línea sin tener delante de los ojos ese monumento, que ella me ha legado. ¿Por qué no pudo dotar ella mi pluma con su gracia y su virtud? Me parece escucharla todavía. «Esta musa severa, que te mira», me decía ella, «es la *Historia*, cuya tarea augusta consiste en determinar la opinión de la posteridad. Esta alada divinidad, que flota sobre el globo, es la *Fama*, que no vaciló en hablarnos acerca de tu persona; ella me trajo tus obras y preparó nuestro vínculo de aprecio. Miradas sobre este inmortal fénix en las llamas: él es símbolo del genio, que nunca muere. Que estos emblemas te exhorten sin cesar a mostrarte como el defensor de la HUMANIDAD; DE LA VERDAD; DE LA LIBERTAD».[94]

A partir de las investigaciones de Herbert Dieckmann y Michèle Duchet en el Fondo Vandeul, podemos adjudicarle este discurso bajo el título «Éloge d'Eliza Draper» con mucha probabilidad a la pluma de Diderot.[95] Más aún, este elogio se publicó por primera vez en la tercera edición de la *Historia de las dos Indias,* cuyo frontispicio hemos estado estudiando hasta ahora, una publicación que aparecerá dos años después del fallecimiento de Eliza.

Eliza Draper, que murió en 1778, nació en la India en 1744 y se casó muy joven con un oficial de la East India Company. En el ámbito de las letras inglesas y francesas no es una figura del todo desconocida. Laurence Sterne se enamoró locamente de esta joven mujer y le dedicó, además de otros escritos, su *Journal to Eliza* redactado en el año 1767. Aunque este texto no aparecerá hasta mediados del si-

---

[92] «Al defensor de la humanidad, de la verdad, de la libertad».

[93] Ibid.

[94] *Histoire des deux Indes, op. cit.*, pp. 71 ss. (También los términos *Histoire* y *Renommée* están escritos con mayúsculas en el original francés.) Volveré posteriormente sobre el asunto, que el *historien philosophe* perciba el discurso de Eliza acústicamente, esto es, por medio del oído.

[95] Cfr. Duchet, «Diderot et l'Histoire des Deux Indes», *op. cit.*, p. 69.

glo XIX, la figura de Eliza Draper es evocada más de una vez en *A Sentimental Journey*. Bajo el título *Letters from Yorick to Eliza* apareció también un breve tomo que le presentaba al público lector alrededor de 1773 diez cartas que le escribió el autor inglés a su gran amor. Guillaume-Thomas Raynal tuvo un encuentro con Eliza Draper en el año 1776, poco después de que ella abandonara Bombay. No se puede excluir que también él se enamorara de aquella mujer, de quien había obtenido con anterioridad informaciones acerca de las partes del reino colonial británico por ella frecuentadas y conocidas.[96] De cualquier manera, el nombre de Sterne, Diderot y Raynal se entremezclan en el entorno de Eliza, y dejan que surja una «figura emblemática», esto es, la del filósofo.[97]

En el «Elogio a Eliza» de Diderot no faltan los giros patéticos dirigidos al lector:

> ¡Que me sea permitido abrirme aquí a mi dolor y dejar libre el cauce de mis lágrimas! Eliza fue mi amiga. Oh, lector, quienquiera que seas, perdóname estos movimientos involuntarios. Dame permiso de ocuparme de Eliza.[98]

La sacralización de la joven mujer, que —si le podemos creer a la *Histoire*— murió a los treinta y tres años,[99] como el hijo de Dios, y cuya «alma celestial» no habría dejado aquí abajo en la tierra más que «sus cenizas sagradas»,[100] así como la adhesión a Laurence Sterne llevan al yo patético a expresar una declaración de amor, cuyo objeto ya no mora entre los vivientes y además a exteriorizar un juramento de fidelidad, que se dirige a sí mismo:

> Desde las alturas del cielo, tu primera y última patria, recibe, oh Eliza, mi juramento. *Te juro, que no escribiré ningún renglón, en el cual no se pueda reconocer de alguna manera a tu amigo.*[101]

El frontispicio representa esta escena. El filósofo establece, con su mirada «severa» —tal y como lo hiciera en sus múltiples *appels au lecteur*, de los cuales aquí sólo mencionamos algunos ejemplos— un contacto directo con su lector o con su lectora. En el escritorio del filósofo el lector, o el contemplador de la escena, podrá reconocer objetos emblemáticos, entre los que se cuentan un obelisco, una trompeta y una corona de laurel. Ellos aluden a la Historia, a la posteridad y a la Fama, de las cuales hablaba Eliza en el pasaje citado con anterioridad. ¿Será que el frontispicio del pri-

---

[96] Le debo a Peter Wagner la referencia a la biografía sobre Laurence Sterne elaborada por Arthur H. Cash. (*Laurence Sterne. The later years*, London: Methuen, 1986, pp. 345 s.), en la cual se menciona a Raynal como posible autor del «Éloge à Eliza». Cash se apoya en una publicación de Alice Green Fredman (*Diderot and Sterne*, New York, 1955), cuyo estudio apareció antes de los trabajos de Michèle Duchet.

[97] Partiendo de otro cuestionamiento, dijo Michel Delon con toda razón en «L'appel au lecteur dans l'"Histoire des deux Indes"», en Lüsebrink/Tietz (eds.), *Lectures de Raynal, op. cit.*, p. 57, que «Eliza Draper fue amada por Sterne y, después de su muerte, por Raynal. Diderot aparece como tercer rostro en esta lista de escritores, que, vistos en perspectiva, devienen en una figura emblemática del filósofo, mientras Eliza, con su forma de ser tan particular se convierte en una Musa de la Historia».

[98] *Histoire des deux Indes, op. cit.*, tomo II, p. 69.

[99] Si las informaciones del biógrafo de Sterne, Cash (*Laurence Sterne, op. cit.*, pp. 270-273), son acertadas, entonces Eliza murió en su 34 aniversario.

[100] *Histoire des deux Indes, op. cit.*, tomo II, p. 69.

[101] Idem, p. 72. (Las mayúsculas en el manuscrito original han sido sustituidas aquí por las letras cursivas.)

mer tomo presente, por ende, la ilustración de una escena que se desarrollará en el tercer libro de la *Historia de las dos Indias*?

Las ilustraciones de la tercera edición de 1780 se caracterizan —tal y como lo expresa Lise Andries— por su clara politización y un cambio en el tono. El carácter alegórico de los cuadros de la segunda edición ha cedido su lugar a una función más precisa, centrada en la ilustración de algunos pasajes del texto. Antes de poder dedicarnos a la relación entre estos cambios y la estrategia de publicación, así como a las dimensiones epistemológicas vinculadas a ella, tendremos que volver sobre la textura específica de los elementos lingüísticos y no lingüísticos en el grabado del título de la edición ginebrina de 1780.

La cita intertextual, esto es, extraída del propio texto (sin duda, salida de la pluma de Diderot), nos permite comprender la escena representada como la ilustración del pasaje «evocado». Este texto entonces cumpliría la función de anclaje *(fonction d'ancorage)*, aunque de una manera menos represiva que aquella de la que hablaba Roland Barthes.[102] Pero las relaciones que se establecen entre los elementos icónicos y escriturales del frontispicio van más allá de una interpretación de ese tipo. Porque las inscripciones se diferencian mucho en su tipografía; de lo que resulta una importancia tal que el aspecto gramatextual[103] del frontispicio nos permite comprender los vínculos intermediales como indisolubles. El texto manuscrito y en cierto modo firmado por Eliza Draper puede vincularse sin duda con el movimiento que el filósofo efectúa con su pluma sobre su escritorio, o para ser más precisos aún, ha interrumpido justamente el proceso escritural o lo ha terminado porque su mirada ya no yace en el papel, sino que descansa en el lector u observador. El texto adjudicado a Eliza Draper, del cual sabemos que nos ha sido presentado en un texto proveniente de la pluma de Diderot, no sólo aspira a una función legitimadora y autorizadora, como la que ya desempeña en el bajorrelieve alegórico. Deconstruye a su vez la función del autor, en tanto una frase ficticia que expresa una figura histórica, redactada por otro filósofo, se le aplica al retrato fantasma del primer filósofo. En este juego, que se desarrolla en múltiples niveles, se pierde de vista el origen de la frase. Justamente en aquel momento, en el que la página del título subraya la autoría de Guillaume-Thomas Raynal —quien a consecuencia de su huida de Francia tuvo que buscar asilo en varios países europeos—, se pone en tela de juicio la *función del autor* de manera tan sutil como subversiva. La mirada que dirige al lector es realmente significativa.

[102] No se trata aquí tanto de un control represivo, sino más que nada de un juego de este control y represión que ejercen las inscripciones del cuadro según la concepción de Barthes.

[103] Para mayores explicaciones acerca del término de gramatextualidad, véase Jean Gérard Lapacherie, «Der Text als ein Gefüge aus Schrift (Über die Grammatextualität)», en Volker Bohn (ed.), *Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990, pp. 69-88.

Iconotextualidad y escenificación del escritorio

El frontispicio de la edición ginebrina en cuarto de 1780 es mucho más que un simple retrato del autor y también mucho más que la manifestación de una función meramente ilustrativa; se trata de una estructuración semántica compleja dentro de la cual los elementos discursivos y no discursivos se encuentran en una interacción de alto grado y forman una unidad indisoluble. Es por ello por lo que comprendemos ese frontispicio como un iconotexto en el sentido pleno de la palabra[104] —y, a su vez, contemplamos la estructuración iconotextual como poética inmanente de la *Histoire des deux Indes*—. Se requieren algunas reflexiones adicionales para poder hacer accesible el espacio intermedial abierto a raíz de la interacción entre el cuadro y el texto.

Hemos visto que esta voluminosa enciclopedia colonial es el resultado de un trabajo colectivo. Para poder realizar tal proyecto, Raynal había constituido cuidadosamente una red muy productiva de informantes y colaboradores tanto en Francia como en Ultramar. Con el instinto de un publicista e intelectual experimentado había logrado entrever desde el inicio las posibilidades de una obra de tal índole. El análisis de un sinnúmero de documentos, la elaboración de cuestionarios específicos, la expansión de los puntos de interés temático y también el aprovechamiento de los acervos de textos así como de los coautores, desde donde emerge Diderot, llevaron a la creación de una obra cuyo plan inicial, mas no la textualidad, se le debe adjudicar al *abbé du Nouveau Monde*. La paradojal apropiación de la propia obra por el mismo Raynal llevó a que el nombre de Diderot permaneciera largo tiempo solapado.

A pesar de todo, el nombre de Diderot está presente, aunque sólo implícitamente, en la tercera edición de la *Historia de las dos Indias*. Al fondo del retrato diseñado por Cochin y grabado por De Launay sin mayores dificultades se pueden descubrir los tres voluminosos tomos de la *Encyclopédie*. Las palabras incluidas en este grabado nos abren de nuevo múltiples posibilidades de interpretación. En el plano de la legitimación es evidente que un conocimiento acumulado en forma de un libro no podía articularse en un objeto menos emblemático que en aquellos voluminosos tomos. Por otro lado, la presencia de la *Encyclopédie* le suministra al público lector, como sucede con frecuencia en el paratexto, una suerte de orientación y modelo de lectura. La *Histoire des deux Indes* —según una posible interpretación— se inscribía por tanto en una tradición filosófica marcada esencialmente por aquella empresa colectiva.

Además, la presencia de los tres volúmenes de la *Encyclopédie* en el plano de la génesis textual podía dar a entender que Raynal seguía la tradición de escritura co-

[104] Michael Nerlich definió el término de la siguiente manera: «Una unidad indisoluble de texto(s) y cuadro(s), dentro de los cuales ni el texto ni el cuadro cumplen una función ilustrativa», véase Michael Nerlich, «Qu'est-ce un iconotexte? Réflexions sur le rapport texte - image photographique dans "La femme se découvre" d'Evelyne Sinnassamy», en Alain Montandon (ed.), *Iconotextes*, Paris: Ophrys, 1990, p. 268. En la presentación de esta edición Alain Montandon definía el término como «una obra, dentro de la cual la escritura y los elementos plásticos se dan como una totalidad inseparable» (idem, p. 7). Para la determinación del término *iconotextualidad*, véase también Ette, *Roland Barthes. Eine intellektuelle Biographie, op. cit.*, pp. 102-105.

lectiva y realizaba un proyecto a su vez vasto y ambicioso, que se había abocado a un objeto tan heterogéneo y realmente multiforme como era la expansión colonial de Europa. De esta manera, la *Historia de las dos Indias* podía transformarse, pese a todas las diferencias fundamentales, en la prolongación del proyecto de la *Encyclopédie* de Diderot. Desde el «umbral» paratextual del portón de entrada intermedial a la *Historia de las dos Indias* se abre un espacio literario que establece vínculos intertextuales explícitos hacia las publicaciones de otros escritores. En el contexto de una apertura tal, las relaciones intermediales de cuadro y texto introducen una poética que se sitúa dentro de una red compleja de vínculos intra e intertextuales. El espacio así creado, sin embargo, no es de naturaleza estática, sino altamente dinámica: se trata de una literatura en movimiento, cuyas construcciones de red cambian sin cesar y —tal como vimos en el ejemplo del frontispicio con sus múltiples pisos semánticos— se abre hacia espacios y sistema de referencias siempre nuevos. La autoría y la iconotextualidad son sólo dos de las muchas áreas en las cuales se manifiesta una literatura en más de un sentido transgresora de fronteras. La *Historia de las dos Indias* —y esto habrá sido decisivo para su «redescubrimiento» en la segunda mitad del siglo XX— es una construcelón textual dinámica que no sólo pone en movimiento de manera topográfico-espacial a su público lector. Las transformaciones filósóficas, literarias y teórico-culturales de este momento temporal inauguran un nuevo acceso a una obra cuyo carácter híbrido ahora se acepta y ya no significa una valla insuperable para su recepción.

El iconotexto en la «entrada» a la tercera y más espléndida edición de la *Histoire des deux Indes* no sólo contiene una poética inmanente, sino, a su vez, también una epistemología inmanente. Ésta corresponde a la importancia que tienen las fuentes de información sobre las cuales se basa el acto de la escritura. Para explorar esta dimensión del frontispicio tenemos que volver sobre la representación de los tres tomos de la *Encyclopédie*.

Porque en el conjunto del espacio iconotextual del grabado las informaciones textualizadas y escritas constituyen el fundamento sobre el que descansa el acto de la escritura: como un acto de la apropiación y de la transformación de textos. La maquinaria textual de la *Historia de las dos Indias* en este nivel —y delante de los ojos del observador— va siendo epistemológicamente anclada. No es el viajero, sino el hombre sedentario, no el testigo ocular, sino el observador en la lejanía, no el comerciante, sino el compilador de las informaciones que le inspira confianza a Diderot en su homenaje al *homme contemplatif*, citado al inicio de este capítulo. La cita prosigue así:

> Entre la multitud de elementos que la naturaleza emplea, no conocemos más que algunos y éstos incluso los conocemos sólo de manera imperfecta. ¿Quién sabe si la condición de los demás haga que se nos escapen siempre a nuestros sentidos, a nuestros instrumentos, a nuestras observaciones y a nuestros ensayos?[105]

El cuadro-espacio, que subyace en estas reflexiones acerca de las posibilidades de cognición del ser humano, no es el de un paisaje abierto en el que se está efectuando

[105] *Histoire des deux Indes, op. cit.*, tomo quinto, p. 43.

una investigación de campo, sino el espacio cerrado. Este aislamiento no es el de un laboratorio, en el cual se realizan experimentos científicos y observaciones, con ayuda de instrumentos adecuados, sino aquel de un gabinete de trabajo cerrado en el que un hombre sabio compila y resume los datos acerca del mundo exterior para servir de punto de arranque a posteriores reflexiones filosóficas en el sentido más amplio de la palabra. Los movimientos de este filósofo serán de naturaleza discursiva, o más bien, interdiscursiva, esto es, intermediadora entre diversos discursos; sin embargo, nunca tendrá un carácter espacial y topográfico. Los viajes de este filósofo le llevarán a los archivos y a las bibliotecas y no hacia otros paisajes y continentes. En el centro de la red de informaciones textuales tan amplia y vasta se encontrará el gabinete de trabajo como espacio de la filosofía y lugar de la escritura.

Ante este telón de fondo se logra entrever la importancia de la representación y la escenificación del escritorio. Es allí donde confluyen los fundamentos poetológicos y epistemológicos para unificarse en la escritura concreta. Desde un espacio de la filosofía así determinado es de donde se constituye lo otro. La autoridad de este filósofo descansa ante todo en un doble movimiento: por un lado, su saber se apoya en su trabajo, esencialmente un trabajo textual, un análisis —no importa de qué índole— de otros textos. Por el otro, este acervo de conocimientos del filósofo (europeo) se legitima por la dimensión universalista de éste como portavoz de toda la humanidad. Nuestra lectura del grabado de 1780 hacía hincapié en la función legitimadora del bajorrelieve alegórico de la Razón que alumbra a la Libertad y la inscripción atribuida a Eliza Draper, dirigida al «defensor de la Humanidad, de la Verdad, de la Libertad». Es en estos valores en los que se apoya la universalización del discurso europeo, investido de y por un poder sobredimensional y pretendiendo poder representar la posición de la humanidad entera.

En el centro de este doble movimiento se encuentra el lugar de la escritura, el lugar del poder discursivo. Si la mesa de trabajo del filósofo se convierte en la *Histoire des deux Indes*, en un espejo ustorio, en el cual se concentran todas las informaciones escriturales y textuales, éste se transforma a su vez en un espejo parabólico que irradia las informaciones de un filósofo que a través de la escritura y los libros propaga sus principios universalistas. Este doble movimiento le confiere a la imagen del escritorio un evidente acento patético. La cita intratextual y a su vez intermedial extraída del «Éloge à Eliza Draper» y también los objetos emblemáticos, representativos para los altos valores (sobre el escritorio), subrayan este patetismo en la conciencia de la mirada del mundo futuro y la historia universal.

Es aquí donde se nota por qué esta obra en el umbral de la modernidad requería necesariamente un autor concreto e individualizado. No había autoridad sin autoría, se debía ocupar la silla delante del escritorio de la historia universal. La estructura interna y la intencionalidad efectista de la obra exigían un nombre y un rostro, con el cual se dejaba identificar el nombre. La historia editorial de la *Histoire des deux Indes* no sólo nos muestra la historia de la construcción de un autor, sino aquella de la construcción de un autor ficticio. Su juego irónico y subversivo con ciertas convenciones literarias la descubre como la estrategia de una deconstrucción audaz de la función del autor.

Volvamos por última vez a la mirada que dirige este retrato fantasma al lector en el frontispicio diseñado por Cochin. Si la diferenciación epistemológica entre ojo y oído había desembocado, en el decimosegundo libro de la *Historia* de Polibio, en la complementariedad de los dos órganos, la *Histoire des deux Indes*, cuya autoría se le atribuye a Raynal, es una obra que se deja clasificar sin lugar a dudas en el perímetro del oído. El ojo no es, como hemos visto, un órgano de la cognición, sino de la expresión: a través de las lágrimas muestra los estados de ánimo del narrador o de la figura autorial. A su vez, el ojo puede dirigirse al lector y establecer un contacto directo entre el autor (explícito) y el lector (implícito). La invocación textual al lector, el *appel au lecteur*, se duplica y refuerza a través de la mirada del *historien philosophe*. De esta manera, la mirada del filósofo en el frontispicio de la edición de 1780 —en contraste con todos los intentos ilustrativos anteriores— será la realización iconográfica de una ficción del narrador y autor, cuya escenificación en el escritorio, en un espacio cerrado, determinado por los libros y los objetos emblemáticos, trasciende con mucho el simple retrato.

Un escritorio en la selva

Nos encontraremos esta mirada al lector en uno de los cuadros más célebres de Alexander von Humboldt. El contexto de esta mirada, sin embargo, ha cambiado radicalmente. Friedrich Georg Weitsch nos presenta en su cuadro acabado en 1806 al investigador sentado en una roca, en medio de una naturaleza exuberante (figura 4). A diferencia del gabinete de trabajo aislado del mundo exterior, el ambiente de trabajo de Alexander von Humboldt es un espacio improvisado en el lugar de los hechos, que se abre hacia un paisaje tropical del río Orinoco.[106] Un banano, en conjunto con otras plantas selváticas, crea aquel espacio dentro del cual el investigador realiza su trabajo. El cuadro de Weitsch pronto se hizo famoso y hubo más de un dibujante y grabador que recurrió a él para calcarlo. Probablemente la primera copia fue la más lograda. En 1808 el talentoso profesor de la Academia de Berlín, Johann Josef Freidhof, presentó su grabado basado en la pintura de Weitsch, respetando fielmente la estructura del espacio del original.[107]

La mirada que se cruza entre el naturalista y el espectador no tiene una estructura simplemente bilateral. Porque en el momento en que la mirada del observador cae sobre la mano izquierda del viajero, el «lector» del cuadro se dará cuenta de que se le ha propuesto (o impuesto) una orientación, una dirección al movimiento de la mirada. No nos olvidemos que también en este caso —hablando en términos de

[106] Otto Krätz, en su biografía de Humboldt (*Alexander von Humboldt. Wissenschaftler - Weltbürger - Revolutionär*, München: Callwey, 1997, p. 97), rica en ilustraciones y con nuevos acentos para el estudio sobre Humboldt (pese a los errores de investigación), hablaba erróneamente de un «paisaje selvático idealizado con vista al mar».

[107] En una de estas innumerables copias H. Schröder mostraba a un Humboldt que en su mano no tenía una planta tropical, sino un barómetro; véase Halina Nelken, *Alexander von Humboldt. Bildnisse und Künstler. Eine dokumentierte Ikonographie*, Berlin: Dietrich Reimer, 1980, p. 73.

Figura 4. Friedrich Georg Weitsch, *Alexander von Humboldt*, 1806.

Butor— la mirada del espectador es guiada y orientada por el conocimiento biográfico que se tiene. Aquí, el retratado es un naturalista.

El dedo índice de la mano izquierda de Humboldt atrae la atención del observador sobre una planta tropical, que el joven botánico tiene en su mano derecha, posada en un libro abierto. En el centro del cuadro se encuentra, por ende, el escritorio improvisado. El libro abierto, apoyado en el muslo izquierdo del viajero, y la planta analizada indican cierto modo de trabajo y más aún, una epistemología que subyace a esta forma de trabajar. Porque la clasificación de la planta que tiene en la mente realizar el naturalista se apoya en un análisis detallado y la observación precisa de los «detalles mezquinos» —como los llamaría Diderot—. El resultado de esta experiencia directa se corrobora por medio de aquellos datos que el libro le ofrece al viajero, por lo que se cumplen todos los requisitos para una clasificación posterior. El saber que ha resultado de las observaciones precisas es verificado y, si es necesario, modificado por aquel conocimiento que contienen los libros ya existentes (y los medios de archivo). Si seguimos la escisión epistemológica propuesta por Polibio, entonces se completan y perfeccionan mutuamente en este cuadro con escritorio las informaciones recogidas por el ojo y el oído, los órganos más importantes del conocimiento humano.

Nos volvemos a encontrar así en el centro de un cambio epistemológico fundamental, que habría de introducir un nuevo discurso acerca del mundo no europeo, sin que por ello —y esto lo comentamos desde nuestra perspectiva actual— haya desaparecido del todo, incluso hasta el día de hoy, la manera de ver representada en la *Historia de las dos Indias*. Los dos pilares de este discurso moderno serán la fundación del saber en la observación exacta y aquello que Michel Foucault y Wolf

Lepenies llaman la temporalización del saber. De allí se desprenden necesariamente las diferencias fundamentales entre la obra de Humboldt y la enciclopedia colonial dirigida por Raynal.

La escenificación de la mesa de trabajo sobre todo resalta el primer aspecto, el de la observación directa. Sin duda la naturaleza se explaya frente a los ojos de Humboldt como un libro abierto, pero la experiencia, la percepción y la investigación de las realidades perfiladas (no sólo extraeuropeas) no se agotan con el motivo del libro de la naturaleza ni con la limitación a un saber extraído de documentos, expresado aquí por el libro. También en esta puesta en escena de la mesa de trabajo no deben faltar los objetos emblemáticos. El barómetro de viaje, un instrumento fundamental de la ciencia, recostado en la roca —que introduce, junto con el libro, la línea recta en el cuadro—, subraya casi obsesivamente esta dimensión epistemológica del razonamiento, si no completamente instrumental, por lo menos verificado por medio de los instrumentos. En cierta medida toma el lugar de legitimidad que ocupara el relieve en el frontispicio de Raynal y con ello el lugar de aquella diosa de la Razón, de la cual también Humboldt espera que haga reventar las cadenas que aún mantenían en esclavitud, —literal y figurada— a la humanidad. Ante este telón de fondo no sorprende que al barómetro —instrumento tan frágil e importante que en los viajes había un indígena designado para cargar sólo ese instrumento— se le presentaba con frecuencia, y no pocas veces en primer plano, en aquellos cuadros que muestran a Humboldt a lo largo de su viaje de investigación americano.

El barómetro como instrumento mágico del naturalista es también un objeto que encontramos en el grabado anónimo apoyado en la pintura de Ferdinand Keller, con un Humboldt «en pose byroniana»[108] (pero con el barómetro en la mano). Tampoco faltará en otro cuadro de Friedrich Georg Weitsch. Éste nos muestra, tal y como lo expresa el título de la pintura realizada entre 1806 y 1807, «Alexander von Humboldt y Aimé Bonpland en el altiplano de Tapia al pie del Chimborazo», a ambos viajeros en compañía de algunos miembros del grupo expedicionario (figura 5). El paisaje andino domina de tal forma la pintura expuesta en la Academia de Berlín en el año 1810, que las proporciones entre el hombre y la naturaleza parecen no respetar ya las convenciones desarrolladas a partir de las dimensiones europeas. El catálogo de la primera exposición berlinesa subrayaba las exigencias y los objetivos científicos de este cuadro[109] y le explicaba al público las particularidades climáticas, botánicas y geomorfológicas de los altos Andes. Nadie podía dudar de que estas informaciones provenían directamente de Humboldt.[110]

---

[108] Idem, p. 70.

[109] Este texto se encuentra en *idem*, pp. 71-73.

[110] La influencia que ejerciera Humboldt sobre la pintura paisajística de su época es enorme. El sabio prusiano, él mismo un buen dibujante, desarrolló en el transcurso de su larga carrera literaria, en relación con las formas y funciones de la pintura paisajística, una serie de conceptos estéticos que expone por última vez en el segundo tomo de su *Kosmos* (*op. cit.*, tomo II, pp. 76-94), su obra de madurez. Los paisajistas más creativos, acuñados por la estética humboldtiana, fueron entre otros Johann Moritz Rugendas, Ferdinand Bellermann y Frederic Church. Existe, además de un sinnúmero de investigaciones individuales, el estudio de Stephen Jay Gould («Church, Humboldt and Darwin: The Tension and Harmony of Art and Science», en Franklin Kelly *et al.* (eds.), *Frederick Edwin Church*, Washington: National Gallery of Art, 1989, pp. 94-107), que incluye valiosos aspectos científico-históricos.

Figura 5. Friedrich Georg Weitsch, *Humboldt y Bonpland en la falda del Chimborazo*, 1806-1807 (fragmento).

El cuadro expone al viajero al pie del Chimborazo, cuya ascensión fue uno de los grandes desafíos de su viaje y que para el mismo Humboldt significó no tanto un éxito topográfico (pudo imponer un nuevo récord de altura), sino un momento culminante de su vida emocional. La pintura muestra a un indígena que en una pose ciertamente servicial le entrega un sextante. Debajo de un árbol, del que pende el infalible barómetro, está sentado, esta vez debajo de un improvisado toldo, el amigo y compañero de viaje de Humboldt, Aimé Bonpland. En sus manos tiene un libro abierto y una planta. Su estuche de herborización nos muestra que está entretenido en el análisis de su colección de hierbas. Al ser reproducidos en esta pintura los elementos que ya estaban presentes en el cuadro de 1806, Bonpland[11] se convierte de manera casi icónica en la encarnación del científico nuevo. El cuerpo de un grandioso cóndor, símbolo del mundo andino, yace tendido junto a este gabinete de trabajo «nómada», en el cual no hay falta de aire puro y majestuosos panoramas.

La instalación del gabinete de trabajo en medio de una naturaleza tropical, respectivamente muy exótica para el observador europeo, será un tema de enorme atractividad para los pintores de esa época. Quizá la realización más exagerada de esta situación se verá en el cuadro del pintor de historia austríaco Eduard Ender, en el cual Humboldt y Bonpland se encuentran en una choza indígena tremendamente

[11] Humboldt consideraba este retrato de Bonpland muy fidedigno. Weitsch lo había preparado durante una estancia del médico y botánico francés en la capital prusiana. Esta información se la dio Humboldt al librero Duncker en una carta; véase Nelken, *Alexander von Humboldt, op. at.*, p. 73.

idealizada, repleta de instrumentos cuya reproducción, desde el punto de vista técnico-histórico y científico-histórico, está llena de imprecisiones y errores.[112] Humboldt nunca aceptó esa pintura realizada en 1856 y supo impedir que la comprara Federico Guillermo IV.[113] El cuadro de Ender no podía satisfacer las exigencias científicas del autor de las *Ansichten der Natur*. En el contexto de nuestras reflexiones, sin embargo, es notable la manera tan eficaz con la cual Ender se apropia del esquema iconográfico de un gabinete de trabajo que se abre hacia un paisaje y la forma cómo lo varía. Porque en su representación, el cuarto de trabajo de los dos investigadores —entre los que a su vez hay una clara jerarquización en favor de Humboldt, gracias al uso del color, de la luz y del punto de vista—, se abre hacia un paisaje tropical románticamente estilizado que invade el interior y amenaza cubrirlo enteramente con sus plantas, sus frutas y sus colores.

El permanente esfuerzo por escenificar de manera adecuada el espacio del saber (europeo) en medio de una naturaleza americana salvaje y exuberante da testimonio del significado que este tema tenía en el mundo pictórico del imaginario colectivo en la Europa del siglo XIX y seguramente también del siglo XX. Esta manera de representación —se podría hablar casi de una tradición— remitirá su vez a la cantidad y variedad de tales lugares de la escritura que le muestran incansablemente al lector las obras de Humboldt. Entre estos lugares de la escritura tan acertadamente puestos en escena por Humboldt, se encuentran —para mencionar sólo algunos— el espacio tambaleante y móvil de una piragua, la casa de un misionero catalán, la choza de unos indígenas a orillas del Orinoco, una hamaca en la tienda de campaña nocturna o un horno indígena, en donde se refugia Bonpland al huir de una terrible plaga de mosquitos que le persigue.

La escritura, siempre amenazada e interrumpida por un contexto extraño y hostil, se crea un espacio propio, dentro del cual se puede extender, incluso bajo condiciones muy precarias, el saber europeo. Cumple con las tareas que se le asignan y no sólo se fija en la naturaleza extraña, sino que tampoco pierde de vista el progreso de la humanidad entera. Sin duda, los sueños y los objetivos universalistas unen a los viajeros del siglo XIX con los del siglo XVIII. Pero el lugar de la escritura y, más aún, el fundamento epistemológico y científico-histórico para la puesta en escena de ese lugar o lugar se ha transformado radicalmente. Por contrarias que puedan haber sido las concepciones de un Diderot o de un Rousseau en cuanto a la importancia que pudiera tener el viaje para el conocimiento y el saber humanos, los filósofos de la Ilustración nunca dudaron de que el único lugar adecuado para escribir una historia de estos viajes, y en última instancia una historia universal, fuera Europa. En las grandes metrópolis europeas, que gracias a sus museos, sus archi-

[112] Véase Helga von Kügelgen y Max Seeberger, «Humboldt und Bonpland in Enders "Urwaldatelier"», en Frank Holl (ed.), *Alexander von Humboldt. Netzwerke des Wissens*. Catálogo de la exposición en la Casa de las Culturas del Mundo (Berlín), del 6 de junio al 15 de agosto de 1999, y en la Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Bonn): Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 1999, p. 157. El cuadro mantuvo su popularidad pese a las críticas y sirvió —a raíz de su colorido casi «psicodélico»— de atracción en las dos exposiciones y en el catálogo mismo. Por ello, una reseña habla de una exposición que muestra a Humboldt en un «viaje alucinógeno».

[113] Ibid.

vos y sus bibliotecas se habían convertido en centros de acumulación del saber europeo acerca del mundo extraeuropeo y colonizable, los viajeros encontraban las mejores condiciones para escribir sus obras, las cuales en virtud de su carácter medial y cultural de su escritura estaban en condiciones de convertir una «aventura» más tarde en un saber controlado y controlable, integrado en el conocimiento ya existente y aprovechable por el mundo de la posteridad. Con los viajes de Alexander von Humboldt se crea un nuevo espacio para el escribir europeo, para las letras europeas: el continente americano en lo sucesivo ya no fungirá como escenario para los peligros y las experiencias, las exégesis y la explotación, sino que se convertirá en un espacio donde estas aventuras (científicas) y sus resultados serán conservados. No únicamente la actividad escritural sino también la actividad editorial por parte de Humboldt *durante y a lo largo* del viaje dan fe de ello.

De allí la importancia de la representación visual de este «espacio-cultural» europeo, que se puso en escena como una especie de enclave territorial del mundo científico europeo. Humboldt había controlado escrupulosamente, después de su retorno del viaje a los Trópicos del Nuevo Mundo (1799-1804), la iconografía científica y no científica de un viaje que sería trascendental para los conocimientos europeos acerca del mundo americano y también para las relaciones políticas y económicas entre el Viejo y el Nuevo Mundo.[114] Esto no concierne sólo a las ilustraciones particularmente ricas y costosas de los treinta tomos en cuarto de su *Voyage aux Régions équinoxiales du Nouveau Continent*, en cuya manufactura habían trabajado los artistas y especialistas de mayor renombre de la época, y cuya función era tanto de carácter alegórico como meramente ilustrativo e informativo. Porque Humboldt —quien supiera algo de relaciones públicas— era consciente de que su propia iconografía debía influir en la imagen que sus coetáneos y, a su vez, el futuro lector de su obra se formarían de su personalidad y sus viajes de investigación.

Sobre todo en materia científica y técnica Humboldt había preparado con mucho esmero su viaje. El joven naturalista y geógrafo había intentado reunir la mayor cantidad de informaciones acerca del mundo ultramarino antes de partir, y eso en materias tan disímiles como la geología, la botánica, la antropología, la lingüística, climatología, hidrología, mineralogía, astronomía, química, historiografía o dibujo. Partió pertrechado con los mejores instrumentos científicos de las postrimerías del siglo XVIII para poder realizar mediciones en las más diversas áreas, a cuyo efecto se le daba mayor importancia a la determinación de la situación geográfica de los lugares, mediciones de altura, así como exploraciones de volcanes, investigaciones acerca de la minería y límites de la vegetación.

También la manera y la realización de su viaje se diferenciaban bastante de las del siglo XVIII. Humboldt no tenía interés en un viaje marítimo con períodos más o menos largos en tierra. Recorría el inmenso espacio de las regiones coloniales his-

[114] Sobre las implicaciones geopolíticas y económicas del viaje de Humboldt, véase Ottmar Ette, «"Unser Welteroberer": Alexander von Humboldt, der zweite Entdecker, und die zweite Eroberung Amerikas», en *Amerika: 1492-1992. Neue Welten - Neue Wirklichkeiten. Essays*. Editado por el Instituto Iberoamericano Patrimonio Prusiano y el Museo Etnológico, Museos Estatales de Berlín, Braunschweig: Westermann, 1992, pp. 130-139.

panas a lomos de una mula o a bordo de una piragua, aunque muchas veces iba a pie y descalzo. La travesía por las más diversas zonas climáticas y de vegetación y el estudio de los diferentes grupos étnicos y sociales se interrumpían para intercalar largas estadías en las bibliotecas y los archivos de las grandes metrópolis coloniales, a los cuales podía acceder sin obstáculos. El viaje de Humboldt y Bonpland tenía un nuevo ritmo, dentro del cual se alternaban la percepción y observación directa de los objetos que se querían estudiar con la consulta de las fuentes de información textuales. Los dos viajeros, por ende, atravesaron tanto el espacio del continente americano como el de los archivos. El saber tópico *(topisches Wissen)* y el saber de la experiencia *(Erfahrungswissen)*, las informaciones recogidas tanto de manera oral como escrita, los documentos históricos y los experimentos científicos, entraban en una fecunda relación dialogal. Esto hizo surgir una visión y una comprensión sobre América que se diferenciaba fundamentalmente del saber del siglo XVIII. Las concepciones de Humboldt acuñaron, pese a una epistemología en transformación por la influencia darwiniana y una reorganización de las disciplinas científicas que el autor del *Cosmos* aún había pensado conjuntas, tanto de manera directa como indirecta y a largo plazo, la autoimagen del continente y el punto de vista de europeos y americanos.

Es en este contexto de las concepciones humboldtianas y de su realización en el curso de un viaje de investigación americano donde hay que comprender las representaciones iconográficas del viajero y la puesta en escena de su escritorio en medio de un mundo extraño y fascinante a la vez en los ojos del europeo. Ningún grabado y ningún dibujo muestran al escritor y filósofo de la naturaleza en el momento de elaborar sus notas en las bibliotecas o los archivos del Nuevo Mundo. Prevalece más bien una realización iconográfica de aquello que Humboldt designara como el «escribir teniendo las cosas a la vista». No es el trabajo textual lo que legitima el discurso humboldtiano acerca del continente americano, sino la relación directa entre el carácter espontáneo de la mirada, la percepción a través de la retina y el trabajo científico, que encuentra su expresión más idónea en el lugar de los hechos. Son el diario de viaje y la carta las formas de almacenamiento escriturales más inmediatas y son las que le confieren autoridad a la autoría de Humboldt en medio de las condiciones socioculturales cambiantes.[115] El escritorio en la selva acompañará a Humboldt a lo largo de toda su vida.

[115] Gracias a la intensa labor y a la edición de los diarios de Humboldt, comenzada ya en la República Democrática Alemana por la «Alexander von Humboldt Forschungsstelle» en la Academia de las Ciencias (hoy de Berlín y Brandeburgo), y a la incansable actividad de Margot Faak, que sigue promoviendo las ediciones, hoy día tenemos una imagen más precisa de la escritura de Humboldt «teniendo las cosas a la vista». Más allá de una forma de lectura documental, las investigaciones en torno a la obra de Humboldt tendrán que ensayar maneras de leer estéticamente fundadas y orientadas en los estudios culturales, que hicieran descubrir aquel otro estado, aquel otro lugar contenido en el material no publicado de Humboldt, para ganar nuevas perspectivas acerca del desarrollo del pensamiento y (quizá más aún) del escribir humboldtiano.

Una mesa de trabajo en Berlín

Después de su regreso a Europa y la ya mencionada duplicación de los lugares de la escritura —recordemos que Humboldt, incluso durante su estancia en Potsdam, donde residió para escribir su *Cosmos* y para la reelaboración de trabajos anteriores, siempre recurría a sus diarios de viaje para consultarlos— el erudito prusiano desarrolló una técnica escritural por un lado intratextual, en tanto se reasegiraba a partir de sus propios textos, e intertextual, porque se orientaba también en los desarrollos novedosos. En este capítulo se mostrará en qué medida Humboldt logró vincular la estética con la ciencia para desarrollar formas escriturales específicas para la Modernidad. Humboldt eligió París, con sus excelentes condiciones espirituales, institucionales y materiales fundadas en una larga tradición científica, como centro para la realización de una empresa que debía poner en movimiento el conocimiento científico y su difusión entre un amplio público internacional.

Teniendo presente el período tan largo que permaneció Humboldt en París, y los viajes que realizara posteriormente a la capital francesa, sorprende mucho que no poseamos ningún cuadro de él que lo muestre sentado en su escritorio, en el lugar de su escritura en París. En la ciudad a orillas del Sena encargó a Karl von Steuben un cuadro, que lo colocaba en un paisaje dominado por el Chimborazo. Para la pose del escritor con papel y pluma en mano se había inspirado en modelos de Gerard (a quien Steuben conocía muy bien, porque aquél trabajaba en su taller) y la representación del paisaje seguía ostensiblemente las concepciones y, más aún, los diseños del mismo Alexander von Humboldt.[116]

Las lagunas iconográficas son por momentos de una importancia equivalente a la de los cuadros mismos. Se podría aplicar aquí la acertada observación de Mitchell de que nunca entenderíamos una pintura si no comprendemos de qué manera ese cuadro nos muestra aquello que no se puede ver.[117] Porque en una serie de cuadros tenemos que tomar en cuenta cuáles son las lagunas que nos señalan lo que no se puede ver. En el caso de Humboldt, esta «alteración de la imagen» de ninguna manera era casual.

Será ya al final de sus días cuando encontraremos cuadros y acuarelas que muestran al ya famoso erudito y escritor de nuevo en su gabinete de trabajo —aunque ya no en medio de la exuberante naturaleza americana, sino en la capital prusiana—. En 1848, el pintor paisajista Eduard Hildebrandt presenta una acuarela que serviría de modelo para numerosas litografías. El cuadro nos muestra a Humboldt sentado en su escritorio en el gabinete de trabajo ubicado en la Oranienburger Straße en Berlín (figura 6). El joven pintor, que aconsejado por Humboldt había reali-

---

[116] Véase Nelken, *Alexander von Humboldt, op. cit.*, pp. 82 ss. Este esquema iconográfico lo reencontraremos poco antes de la muerte de Humboldt. El cuadro de Steuben lleva la fecha de 1812. En una carta a Caroline, mujer de su hermano Wilhelm, fechada en 1813, Alexander subrayaba que esta vez se veía representado sin instrumentos y nada que pudiera hacer pensar en una —y escribió en francés— «boutique de l'opticien» (*Idem*, p. 81.)

[117] W. J. T. Mitchell, «Was ist ein Bild?», en Volker Bohn (ed.), *Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990, p. 50.

Figura 6. Litografía según una acuarela de Eduard Hildebrandt, *Alexander von Humboldt en su gabinete de trabajo*, 1848.

zado largos viajes y se contaba entre los paisajistas más renombrados de Alemania, mantenía lazos amistosos desde 1843 con el septuagenario científico y erudito.[118] Según la opinión de Humboldt, esta acuarela de 1848 era muy realista y de una calidad casi documental. Así lo prueba una inscripción facsimilar sobre la litografía coloreada: «Un cuadro fidedigno de mi gabinete de trabajo, cuando escribía la segunda parte del "Kosmos". A.v.Humboldt».[119]

Aquellos contemporáneos que conocían el cuarto de trabajo de Humboldt coincidían sin excepción alguna en la fidelidad de la representación de Hildebrandt.[120] Sin embargo, se puede sospechar que algunos de estos visitantes del gabinete de Humboldt no confiaban en su propia memoria, sino que se orientaban en la representación de Hildebrand y la tomaban como modelo para su propio «testimonio». James Bayard Taylor, viajero, autor y traductor norteamericano, por ejemplo, evocaba el gabinete de trabajo que había visitado en 1856, mencionando, sin embargo, que la «excelente litografía de Hildebrandt» se encontraba colgada en la pared de su propio cuarto de estudio. No nos sorprende, por lo tanto, que la descripción de Taylor en su libro *At Home and Abroad* de 1860, esto es, nueve años después de la elaboración de la litografía, enumere punto por punto los objetos representados por

[118] Cfr. Nelken, *Alexander von Humboldt, op. cit.*, p. 134.

[119] Ibid. La segunda parte del *Kosmos* contenía, como ya se ha mencionado, concepciones estéticas y científicas acerca de la pintura paisajista.

[120] Hay varios ejemplos en Nelken, *Alexander von Humboldt, op. cit.*, pp. 134 ss.

Hildebrandt. Nada parece haber cambiado en este gabinete de trabajo; los libros y manuscritos todavía se encuentran en los lugares que le asignara el paisajista años antes. ¿Quién podrá diferenciar o separar hoy el esfuerzo documental de Taylor del carácter ecfrástico —y con ello de una puesta en escena artística— de un gabinete?

De cualquier modo, uno de los numerosos detalles de la acuarela de Hildebrandt debería atraer nuestra atención en el contexto de nuestras reflexiones. Porque Alexander von Humboldt está efectivamente sentado en su escritorio, pero está escribiendo en sus rodillas. Sin duda, aquí se trata de un elemento referencial, de un detalle a primera vista secundario, pero fidedigno. Sin embargo, recae sobre él una función especial en esta puesta en escena del escritorio de Humboldt. Los investigadores de este hombre tienen conocimiento acerca de la costumbre del erudito de escribir sobre sus rodillas; postura de trabajo que se debía probablemente a un padecimiento reumático contraído en el Orinoco. Esta manera de trabajar sirve de explicación para la letra tan peculiar y difícil de descifrar, y para unas líneas que suben, a veces vertiginosamente, hacia el ángulo superior derecho.

No olvidemos, sin embargo, que se trata, más allá de cierto carácter documental presente, de una representación artística, de una construcción de arte conscientemente armada y ejecutada después con todo esmero. Se funda, sin duda, en las proporciones espaciales de la habitación de la Oranienburger Straße; sin embargo, no la debemos contemplar con ojos acostumbrados a la fotografía. Los gruesos volúmenes y los manuscritos, así como las grandes cajas que encierran objetos probablemente coleccionados por el naturalista, nos señalan la continuidad del trabajo intelectual y escritural del cosmopolita prusiano y originan un clima del saber que el mapamundi, colocado en la pared en la que se encuentra el famoso sofá, aún logra reforzar, sirviendo además de contrapeso estético a la luz que proviene de la ventana. La acuarela de Hildebrandt construye un espacio-del-saber (Wissens-Raum) muy específico, que gracias al mapamundi obtiene una nota universalista y cosmopolita; e incluso los defensores del «realismo» en esta representación deben admitir que esta imagen-espacio (Raum-Bild) está llena de objetos simbólicos eficazmente puestos en escena.

Al igual que aquella obra no menos importante de Hildebrandt del año 1856, que nos muestra a un Humboldt en su biblioteca llena de libros, mapas, colecciones personales y pequeñas obras de arte[121] (figura 7) mirando al observador, así tam-

[121] Una vez más, un texto muy detallado —que sin la ayuda de Humboldt no habría podido aparecer— subraya el afán documental de esta obra dedicada a Humboldt. Este texto fue publicado en alemán, francés e inglés con motivo de la exposición de este cuadro y contenía la enumeración de los objetos que se veían en la representación de la biblioteca de Humboldt. Entre los objetos que se mencionaban, se encontraba por ejemplo el busto del rey de Prusia, elaborado por Christian Rauch, una estatuilla de la reina, un modelo del obelisco de Luxor o una pintura de Ferdinand Bellermann mostrando la entrada a la cueva de Guácharo, que Humboldt había visitado al inicio de su viaje. A su vez, se enumeran los instrumentos que el viajero había utilizado en América medio siglo antes (véase Nelken, *Alexander von Humboldt, op. cit.*, p. 136). Sería sin duda posible abundar en la relación intermedial entre los objetos representados y las obras de arte, que plasman la vida y obra de Alexander von Humboldt en el espacio del saber europeo. La remisión artísticamente fundada a la visita de aquella cueva, que a su vez es la «puerta de entrada» a la primera parte del relato de viajes, situada en América, jugada un papel sumamente importante, porque el pasaje así rememorado de la *Relation historique* se puede comprender como una escenografía simbólica que recuerda con mucho énfasis la penetración del investigador europeo en un mundo americano desconocido para él, y además nos señala las limitaciones de este movimiento.

Figura 7. Litografía según una acuarela de Eduard Hildebrandt, *Alexander von Humboldt en su biblioteca,* 1856.

bién la acuarela de 1848 construye el espacio de un saber europeo que incluye todo el mundo. Esta dimensión universal está representada en el cuadro del gabinete de trabajo por el mapamundi y en el de la biblioteca por un globo, colocado simétricamente a la cabeza del erudito berlinés, de tal manera que los dos, el globo y la cabeza, estructuran la conformación del cuarto de manera bipolar. Sin embargo, el mapamundi no es sólo un objeto «real», que en el mejor de los casos podría simbolizar el carácter viajero de su dueño. Porque la configuración artística de esta parte del gabinete de trabajo de Humboldt contiene, según mi conocimiento, una serie de alusiones a uno de los cuadros más famosos de Jan Vermeer, su *Alegoría de la pintura,* realizada alrededor de 1666. Allí, la luz que entra del lado izquierdo de la ventana alumbra una mesa y un mapa (no un mapamundi, sino la representación de los Países Bajos) que dominan la parte derecha del cuadro. Si comparamos la arquitectura del espacio en el cuadro con aquella que eligiera Hildebrandt para su representación del gabinete de trabajo de Humboldt, son obvios los paralelismos estructurales. Siguiendo el esquema de Vermeer, el lugar que ocupa aquí Clío, la personificación alegórica de la Historia y la Fama, en la acuarela de Hildebrandt lo ocuparía aquel hombre que repetidas veces se describiera como «escritor de la historia del continente americano». La invocación a aquella musa de la Historia y de la Fama que pudimos observar en el frontispicio de Raynal, y más allá de la «Éloge à Eliza Draper» en toda su obra, la reencontramos aquí, aunque de manera sutilmente velada y cifrada, en esta puesta en escena artísticamente acabada de un gabinete de trabajo, cuyo valor documental Humboldt había intencionalmente puesto de re-

lieve. El pintor, cuya presencia le confería una dimensión autorreflexiva al cuadro de Vermeer, en la representación de Hildebrandt se ha alejado del cuadro con discreción. Humboldt permanece allí solo, aunque en su mirada aún se reflejen la presencia y la mirada del observador (y del pintor).

En este espacio-del saber (Wissens-Raum) de matices «universalistas», Alexander von Humboldt no escribe sentado en su escritorio, sino, como si una vez más se encontrara en un gabinete de trabajo improvisado, en una choza, bajo un banano, en plena selva virgen o a las orillas del Orinoco. La postura, que fue elegida para representar el acto de la escritura, continúa, ahora usando medios artísticos, la posición epistemológica de Humboldt con su je duplicado de la escritura. Esta posición, cuya estructura espacial hemos analizado en diferentes niveles y reconocido en el primer cuadro de Friedrich Georg Weitsch como una epistemología inmanente, contiene a su vez una dimensión poetológica. No sólo en sus *Ansichten der Natur* o en *Reise in die Aquinoktial-Gegenden*, en su *Politischen Versuch über das Vizekönigreich Neu-Spanien* o las *Pittoresken Ansichten der Cordilleren*, sino también en su obra de madurez, su *Kosmos* —que realizó en tiempos en que Hildebrandt pintó el cuadro—, está presente esa pose del investigador que en el lugar de los hechos está ocupado con sus notas y apuntes. El erudito maduro que —sin tomar en cuenta los embarazosos viajes en carruaje de Potsdam a Berlín—, y a despecho suyo, ya no podía realizar ningún viaje, trasladaba así la autoridad mayor de una escritura «a la vista de las cosas» a aquellos textos y escritos que habían sido realizados lejos de sus objetos en París, Berlín o Potsdam. La postura del escritor, que levanta la vista de sus escritos para a su vez mirar al observador que entra en su gabinete de trabajo, *personifica* una manera y un lugar de la escritura que ya son inalcanzables en la realidad. Es por ello por lo que la puesta en escena de la mesa de trabajo en Berlín nos comunica de forma tanto sutil como audaz una concepción del trabajo científico y de la escritura literaria, que seguía siendo el fundamento de la obra de Humboldt.

Éste es el motivo profundo y elemental para el diseño y la puesta en escena del último lugar de la escritura, de un espacio de trabajo *(Arbeits-Raumes)* que construyera Alexander von Humboldt. En el cuadro realizado por Julius Schrader poco antes de la muerte de Humboldt (figura 8), el gran científico aparece en una pose casi idéntica a la que Hildebrandt representara en 1848.

El viajero que ha llegado al final de su viaje de la vida se encuentra sentado en una roca y mira al observador, interrumpiendo por un momento su trabajo, su escritura. Acababa de hacer notas en el cuaderno que descansa en sus rodillas. La pose no ha cambiado, lo que es diferente es el lugar de la escritura. Porque el viejo, que a veces con un deje de ironía se autonombraba «el viejo de la montaña», ya no se encuentra en su gabinete de trabajo, sino delante de las cumbres nevadas del Chimborazo y del Cotopaxi. Humboldt había elegido este telón de fondo ante el que se despliegan por última vez su vida y su obra. A la edad de casi noventa años había deseado la escenificación de un lugar de escritura que se abriera hacia el paisaje, hacia la naturaleza. El cuadro, realizado magistralmente por Schrader, que descansa en el contraste entre el negro y el blanco sobre un fondo de colores tenues y reservados, por última vez deja resplandecer la vida de un nómada de la ciencia en

Figura 8. Julius Schrader, *Alexander von Humboldt*, 1859.

el brillo del sol poniente. La imagen casi sobrenatural de una vida que se va apagando —es sorprendente el contraste de los colores en comparación con el cuadro de Weitsch producido medio siglo antes—, proyecta al viajero desde su gabinete de trabajo en Berlín hacia el espacio de los Altos Andes y una escritura «a la vista de las cosas». Los lugares duplicados de la escritura en América y en Europa se solapan y atestiguan aquel movimiento que no sólo hacía posible una mirada sobre el Nuevo Mundo, sino, sobre todo, una mirada nueva sobre el mundo.

CUATRO • PASAJE

Escribir en la modernidad

«Sólo soy feliz cuando emprendo algo nuevo»

El 3 de enero de 1806, Alexander von Humboldt le envía a su amigo suizo, al naturalista Marc-Auguste Pictet, un breve texto, que hasta ahora no ha sido considerado por los investigadores (y menos analizado con profundidad), al cual —jovial y enigmático como siempre— le puso el título de *Mes confessions*. Estas «confesiones» redactadas en francés deberían ayudarle al influyente Pictet a hacer propaganda a la edición que Humboldt tenía previsto realizar en lengua inglesa y en la que había depositado muchas esperanzas, también de índole financiera. Hacia el final de este texto, el investigador, que con sus entonces treinta y seis años ya gozaba de renombre internacional entre los científicos antes de su viaje a América, y se convertiría en una celebridad europea después de su retorno del viaje a las Américas, «confesaba»:

> Inquieto, agitado, no me alegro jamás de lo alcanzado, y sólo soy feliz cuando emprendo algo nuevo y al hacer tres cosas a la vez. Es en este espíritu de inquietud moral, debido a una vida nómada, donde debemos buscar las principales causas de la gran imperfección de mis obras. Soy más útil gracias a las cosas y los hechos que he reportado, a las ideas, que he hecho surgir en otros, que por las obras que yo mismo he publicado. A pesar de todo nunca dejé que me faltara la voluntad grande y buena, ni la asiduidad en el trabajo. En las zonas climáticas más ardientes del globo he escrito hasta 15 o 16 horas sin interrupción. Esto no le causó estragos a mi salud y ahora me estoy preparando para un viaje a Asia, después de haber publicado los resultados de mi viaje a la América.[1]

Quizá algunas incorrecciones lingüísticas o desatinos de este texto en francés nos recuerdan que este escrito no fue concebido para ser publicado, sino únicamente como borrador, que le tendrían que «devolver algún día»; sin embargo, nos presen-

[1] Alexander von Humboldt, «Mes confessions, à lire et à renvoyer un jour», en *Le Globe* (Genève), 7 (enero-febrero de 1868), p. 188. La primera edición alemana de este «borrador autobiográfico» se la debemos a Kurt-R. Biermann; se encuentra en Alexander von Humboldt, *Aus meinem Leben. Autobiographische Bekenntnisse*. Compilado y comentado por Kurt-R. Biermann, München: Beck, 1987, pp. 49-62. En general me oriento en esta traducción (aquí, pp. 60 s.); en otras ocasiones me apoyo más en el original francés y lo traduzco.

ta al gran naturalista, erudito y escritor desde otro ángulo. Porque aquel «espíritu de inquietud moral»[2] nos remite —en la reduplicación del lexema *inquiet*— a un desasosiego dirigido siempre hacia el futuro. Lo ve como producto de su vida nómada, que le ha cedido el paso a una fase pasajera de vida sedentaria, por lo que para Alexander von Humboldt el tiempo después del viaje se ha transformado desde hace mucho en el tiempo antes del viaje. Que la partida tan impacientemente esperada a Asia se realizara tres décadas después del inicio de su *Viaje a las regiones equinocciales del Nuevo Continente* y no de la manera como él la planeara en un inicio, era algo en aquel momento inimaginable para el menor de los dos hermanos Humboldt y buen conocedor de la *République des Lettres* europea. Si dividimos su vida en tres etapas temporales de igual duración —la primera, desde el 14 de septiembre de 1769 hasta su partida hacia las colonias en América el 5 de junio de 1799; la segunda, que se extiende hasta el 12 de abril de 1829, momento en el que emprende su viaje por Rusia y Siberia; y finalmente la tercera, que abarca el período hasta su muerte el 6 de mayo de 1859—, entonces las *Confessions* incluyen a primera vista sólo aquella primera fase, que determinará con tanta relevancia su imagen pública dentro y fuera de Europa. Sin embargo, ese *esprit*, que de manera poco satisfactoria se podría traducir al alemán con el término «Geist», es una característica que no sólo pertenece a la primera fase, sino que es punto de partida de todas sus incansables actividades y una condición fundamental del escribir en la modernidad, para el cual la *écriture* humboldtiana —y esto no se ha tomado en cuenta hasta ahora— es ejemplar.

En apariencia las *Confessions* servían como fundamento para una campaña publicitaria. Pero ¿cómo se podía hacer propaganda para una edición declarando que las obras eran de «una gran imperfección»? ¿Cómo era posible interesar a un editor por un autor que aseveraba haber aprendido más por las ideas que había hecho nacer en otros que por sus propias obras? No en vano Alexander von Humboldt nos recuerda que ha escrito (y dibujado) incansable y diligentemente, incluso bajo las condiciones más adversas y con enormes esfuerzos a lo largo del viaje, aquel «escribir a la vista de las cosas» que hemos tratado en el capítulo anterior. Así, la vida nómada pasa a la escritura, la *vie nomade* se convierte en *écriture nomade*, que no sólo cambia el paraje de la escritura, sino también el de sus objetos.

La alusión a *Les Confessions* de Jean-Jacques Rousseau, con las cuales el *citoyen de Genève* (ciudadano de Ginebra) inaugurara la autobiografía moderna[3] —por no decir la autobiografía de la modernidad—, en el escrito dirigido al erudito y amigo ginebrino Pictet, no es simplemente un guiño irónico, sino, a su vez, la expresión de un convencimiento de sí mismo y una autorreflexión, que no son estáticos, sino que reciben, desde la experiencia del éxito, un nuevo impulso, un movimiento adicionalmente acelerado. La referencia a su admisión al Institut National de París o a la American Philosophical Society en Filadelfia que preceden a esta cita, señalan

[2] Ídem, p. 60.

[3] Véanse las reflexiones relativas al desarrollo del género en Joseph Jurt, «Mauriac face au créateur de l'autobiographie moderne: J.-J. Rousseau», en François Durand (ed.), *Mauriac et l'autobiographie*, Paris: Grasset, 1990, pp. 135-148.

sólo los signos externos y no las condiciones de un éxito en el que la felicidad se presenta únicamente en forma de lo venidero, de planear proyectos y proyectarse. ¿Nos encontramos frente a una estilización personal? Seguro que no. Utilizando una expresión española, se podría decir que Humboldt «iba quemando» las etapas de su creación, que se apresuraba siempre para pasar del presente al futuro y que, según él, sólo se podía dedicar a la escritura, que representa lo imperecedero, lo intemporal, con este movimiento apresurado. Claro: se concentró durante décadas en la elaboración de los resultados de su viaje y dejó que se vertieran en sus escritos los conocimientos de las más diversas disciplinas. Sin embargo, su obra —hablando en términos modernos— siempre iba a ser un *work in progress*, una totalidad proyectada, que se iba desgranando en fragmentos gigantescos, en proliferaciones colosales de escritura. Era consciente de la provisionalidad de cada uno de los niveles de conocimiento alcanzados. Esta aguda conciencia de lo transitorio se convirtió en la condición fundamental de la constante reelaboración de sus textos y, con ello, de diferentes campos del saber, de los cuales se apropiaba su escritura «nomadizante» en su proceso expansivo.

En vista de una concepción de la escritura de tal índole, no es sorprendente que el epistolario de Alexander von Humboldt sea uno de los más abundantes —de las aproximadamente 50.000 cartas se han conservado 14.000— y, sobre todo, uno de los más significativos de su tiempo. Las cartas son, sin lugar a duda, el mejor medio para expresar el continuo cambio de lugar, de tiempo y de objetos. Si Rousseau, en el inicio de sus *Confessions*, se presentaba el día del Juicio Final delante de su juez «con este libro en la mano»,[4] Alexander von Humboldt tampoco prescinde en sus *Confessions* de una justificación de su actuar; sin embargo, el gesto de Rousseau frente a su propio libro —«vean lo que he hecho, lo que he pensado, lo que he sido»[5]— no puede aplicarse sin más[6] al joven erudito prusiano. Alexander, a diferencia de Jean-Jacques, ponía en su balanza la voluntad *(volonté)* y la asiduidad en el trabajo *(assiduité au travail)*, virtudes (no sólo prusianas) que se encuentran más allá de la estética del genio. Son los garantes de una escritura nómada que tiene su centro paradojal en el movimiento centrífugo de inquietud moral.

En las *Confesiones* de Humboldt repercute una escritura autobiográfica, que, tal y como ocurriera en Rousseau, se desdobla —reafirmándose en un movimiento irregular— en un yo narrador y un yo narrado. La tensión no surge sólo a raíz de la correlación de ambos, sino del hecho de que el yo narrador, adoptando la forma del yo narrador retrospectivo (muy al contrario de uno de sus padrinos narrativos, el *pícaro*) no alcanza la tranquilidad. Paradójicamente, alcanza su posición de observador debido a su inmensa velocidad, la cual —como ya sabíamos antes de la expe-

[4] Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, en (íd.), *Œuvres complètes*, vol. I. Edición publicada bajo la dirección de Bernard Gagnebin y Marcel Raymond, con la colaboración, para este volumen, de Robert Osmond, Paris: Gallimard, 1959, p. 5: «Que la trompeta del Juicio Final suene cuando ella quiera; yo vendré con este libro en la mano para presentarme delante del juez máximo».

[5] Ibíd.

[6] En una carta del 28 de abril de 1841 dirigida a Varnhagen von Ense, sin embargo, ya en el proyecto del *Kosmos* se nota esta dimensión autobiográfica: «Por ello el libro debería ser el reflejo de mí mismo, de mi vida, de mi añeja personalidad». *Briefe von Alexander von Humboldt an Varnhagen von Ense*, *op. cit.*, p. 91.

riencia con los aviones a reacción[7]— tiende a transformarse en un sentimiento precario de tranquilidad. Así, el estado de observación se torna en punto de observación en el campo vectorial de un movimiento, cuya meta se va renovando constantemente, así como el horizonte retrocede en la medida que va avanzando el caminante.

Esta situación narrativa no se limita a los esbozos autobiográficos de Humboldt, ni a su abundante correspondencia, sino abarca, más allá de sus textos literarios de viaje —aunque con diferente intensidad— su obra completa. El desdoblamiento en yo narrador y yo narrado, constitutivo para el género ficcional[8] del relato de viajes literario de la modernidad, en Humboldt no coincide con la separación entre el yo viajero y el yo escritor. El yo viajero más bien se dedica a escribir, y el yo que escribe, constantemente se encuentra de viaje; así, Humboldt permanece sólo un período muy corto en Berlín después de su retorno de América y antes de partir a Italia, para hacer de París, a partir de noviembre de 1807 y durante dos décadas, su centro de vida en el vaivén rítmico de los viajes que emprende. Este movimiento desasosegado en busca de lo nuevo, el carácter inconcluso de sus textos como producto de esa inquietud, la experiencia de la aceleración intensa de la vida y la autorreferencialidad del yo en las variadas formas de escritura constituyen los fundamentos de una subjetividad moderna que se expresa no sólo en el campo estético, sino también en el epistemológico, en los principios del pensamiento. Intentemos precisar aún más las estructuras que presenta este escribir en la modernidad.

«Fue la primera vez que vi el mar»

Similar a lo que hiciera Rousseau con sus escenas de la *Illumination*, una y otra vez repetidas y modificadas, acerca de la repentina «iluminación» de su camino futuro de la vida, también Alexander von Humboldt vuelve a repetir infinidad de veces, tanto literaria como descriptivamente, la escena original de aquel momento en el cual despertó su deseo de visitar países lejanos. Ya en agosto de 1801, durante su viaje americano, escribió en Santa Fe de Bogotá, la capital de la antigua Nueva Granada, un borrador autobiográfico en el cual intentaba explicarse cómo se le había ocurrido la idea de forjar «planes lejanos».[9] En *Mes confessions* —como también ocurrirá en el *Cosmos*,[10] aunque de manera más amplia y modificada— es la

[7] Véase el texto de Roland Barthes «L'homme jeté», incluido en *Mythologies*; en (id.), *Œuvres complètes*, tomo I, *op. cit.*, pp. 619-621.

[8] Véase el capítulo 1 de este libro.

[9] Este texto, con fecha 4 de agosto de 1801, se encuentra en la colección ya mencionada que editó Kurt-R. Biermann (Humboldt, *Aus meinem Leben*) con el título «Ich über mich selbst (Mein Weg zum Naturwissenschaftler und Forschungsreisenden 1769-1790)» [«Yo acerca de mí mismo (Mi camino hacia el naturalista y científico viajero 1769-1790)»]; allí leemos: «Mi viaje con Forster a la tierra de Derbyshire acentuó aquella melancolía. La oscuridad de las lomas de Castelton se extendió sobre mi fantasía. Lloraba a menudo, sin saber por qué y el pobre Forster se esforzaba por descubrir qué era lo que entristecía mi alma. Con este ánimo regresé a Maguncia, pasando antes por París. Había forjado planes lejanos» (p. 40).

[10] Véase Humboldt, Kosmos, *op. cit.*, tomo 2, p. 5: «La alegría infantil de ver la forma de países y de mares cerrados, tal y como aparecen en los mapas, el deseo de contemplar las constelaciones del sur, que

contemplación de las plantas exóticas la que le lleva a la decisión de «abandonar Europa»:[11]

> La vista de las plantas exóticas, también las disecadas en los herbolarios, llenaba mi imaginación con aquellas alegrías, que debe de ofrecer la vegetación de países más templados.[12]

Este viaje de las plantas exóticas hasta su destino final, el herbolario berlinés corresponde, en el posterior desarrollo, a una dirección del movimiento invertida; aunque el preludio de la gran expedición científica extraeuropea será un viaje europeo. Así, esta experiencia de viaje en la primavera de aquella vida se convierte en punto de referencia tanto literario como científico y, a partir de entonces, en un modelo superado pero nunca olvidado por las posteriores expediciones:

> En la primavera, el señor Georg Forster —a quien yo había conocido en Maguncia— me propuso acompañarlo a Inglaterra en un viaje rápido, que él ha descrito en una pequeña obra, que por la elegancia del estilo con toda razón es célebre (*Ansichten,* etc.). Viajamos a Holanda, Inglaterra y Francia. Este viaje cultivó mi espíritu y me alentó más que nunca en mi decisión de realizar un viaje fuera de Europa. Por primera vez vi el mar en Osterde, y recuerdo, que esta vista me impresionó de sobremanera. Veía menos el mar, que los países a los cuales este elemento me debería llevar algún día.[13]

De nuevo es la vista, la mirada y con ello el sentido de la vista, la que desencadena el deseo de visitar países lejanos. Casi se podría hablar de una *concupiscentia oculorum.* Pero dejemos de lado el francés un poco inseguro de Alexander von Humboldt —que en la traducción al alemán no siempre se corrige— para reconocer con mayor precisión la dirección en que se mueven los pensamientos de Humboldt. Si desde la perspectiva del yo narrador, el viaje que realiza el yo narrado con Georg Forster se convierte en la pre-figuración del viaje americano, también se le atribuyen al compañero de viajes la experiencia, el renombre y el prestigio de una circunnavegación. Georg Forster había acompañado, como ayudante de su padre Johann Reinhold Forster, a James Cook en su segundo viaje y posteriormente escrito un relato de viaje en inglés y alemán, que le haría famoso en Europa. Las *Ansichten von Niederrhein, von Brabant, Flandern, Holland, England und Frankreich im April, Mai und Junius 1790* remiten a aquel viaje alrededor del mundo publicado en inglés en 1777 y de

---

no hay en nuestra cúpula celestial, la observación de palmeras y cedros del Líbano en una Biblia infantil, pueden hacer crecer en el alma el ansia de viajar a tierras lejanas. Si me fuera permitido buscar en mi memoria y preguntarme qué fue lo que hizo despertar en mí esa nostalgia insaciable por las regiones del trópico, tendría que mencionar: las descripciones que Forster realizó de las islas del Sur; el cuadro de Hodges, que representa las orillas del Ganges, expuesto en la casa de Warren Hastings en Londres; un colosal drago en una vieja torre del Jardín Botánico de Berlín». Más tarde, la obra de viaje de Humboldt será para muchos viajeros —en especial para el joven Darwin— aliciente y modelo de los propios viajes y la propia escritura.

[11] Humboldt, «Mes confessions», *op. cit.,* p. 181.

[12] Ibid.

[13] Idem, p. 182.

1778 a 1780 en su edición alemana, en cuyo preámbulo se encuentran las palabras que tan importantes serán para Alexander:

> Los filósofos de este siglo, a quienes tanto les han disgustado las aparentes contradicciones de diversos viajeros, eligieron ciertos escritores, que favorecían frente a otros, les atribuían toda la credibilidad y consideraban a todos los demás como fabuladores. Sin tener conocimientos suficientes se convertían en jueces, aceptaban algunas frases como verdad (a las que incluso tergiversaban a su antojo) y construían de esta manera sistemas, que vistos desde lejos, deslumbraban, pero cuando se les analizaba de cerca, nos desengañan como un sueño con falsas apariciones. Por fin, los ilustrados se cansaron de tanta declamación y argumentos sofistas y alzaron la voz, para reclamar que sólo se recogieran hechos verdaderos. Su deseo se cumplió; en todas las regiones de la tierra se encontraban verdades, pero todo esto no le ayudó a la ciencia a mejorar. Recibieron un montón mezclado de piezas sueltas, que ningún arte en el mundo podía convertir en un todo; y mientras la caza de *Factis* se volvía absurda, perdieron todos los demás puntos de vista y fueron incapaces de escribir o abstraer ni siquiera una frase; así como aquellos micrólogos que desperdician toda su vida en el estudio de la anatomía de un mosquito, de la cual empero no se puede sacar ningún provecho para el hombre o el ganado.[14]

En este pasaje de su «prefacio», de tinte polémico, Georg Forster retoma, por medio de la confrontación de filósofos y coleccionistas, aquella contienda que había surgido entre los viajeros y los sedentarios, en la cual —como vimos en el capítulo anterior— ya habían sido involucrados Jean-Jacques Rousseau y después de él Denis Diderot y Guillaume-Thomas Raynal. Las reflexiones de Forster acerca de los fundamentos epistemológicos de la experiencia y los viajes contraponía la empiria (pobre en reflexiones) a un sistema de pensar que no se preocupaba por los hechos, que incluía, no únicamente a los cazadores y coleccionistas, sino también a aquellos que se abocaban a su especialidad y habían perdido de vista «el todo». Durante su viaje americano Humboldt se ocupó muy intensamente de los mosquitos —en la llanura del Orinoco más de lo que le hubiera gustado—. Las páginas que Humboldt escribiera acerca de la plaga, sus observaciones y análisis de los cénzalos y mosquitos bajo el signo literario del Infierno en la *Divina Comedia* de Dante están a la espera de un análisis literario profundo. Sin embargo, el autor del *Versuch über die gereizte Muskel- und Nervenfaser* era todo menos un micrólogo empedernido, que se quedara contando científicamente las patas de los insectos. Siempre contemplaba el microcosmos en su relación recíproca con el macrocosmos y no vacilaba en hablar —como el macrólogo que era— de lo grande, de la totalidad.

Porque tanto Georg Forster como Alexander von Humboldt consideraban siempre la totalidad.[15] Si el prefacio de Forster al relato acerca del viaje de descubri-

[14] Georg Forster, *Reise um die Welt*. Editado y con un epílogo de Gerhard Steiner, Frankfurt am Main: Insel, 1983, pp. 16 s.

[15] Véase para ello el hermoso artículo de Peter Schmitter, «Zur Wissenschaftskonzeption Georg Forsters und dessen biographischen Bezügen zu den Brüdern Humboldt. Eine Vorstudie zum Verhältnis von "allgemeiner Naturgeschichte", "physischer Weltbeschreibung" und "allgemeiner Sprachkunde"», en Bernd Naumann, Frans Plank, Gottfried Hofbauer y Reijer Hooykaas (eds.), *Language and Earth. Elective Affinities between the emerging Sciences of Linguistics and Geology*, Amsterdam: Benjamins, 1992, pp. 91-124.

miento de Cook nombró las premisas metodológicas y epistemológicas de un viaje de investigación, Alexander von Humboldt hizo realidad esta concepción a finales del siglo XVIII, en el momento en que las puso en práctica como un viaje de investigación en el sentido moderno —y en el sentido de la modernidad—. De esta manera, su vida nómada se ligaba no sólo con la escritura nómada, sino también con una concepción nomadizante de la ciencia, que, orientada en las ideas de Forster, las trasciende y produce un nuevo tipo del saber, que —así parece— parece poder comprenderse desde finales del siglo XX gracias a una nueva concepción transdisciplinar de la ciencia.

Ante este telón de fondo se comprende que Alexander von Humboldt en sus «confesiones» insistiera tanto en que su éxito no dependía sólo de los datos y cosas que había aportado, sino también (y más aún) de aquellas ideas que había hecho nacer en otros. Se comprendía, sin lugar a duda, como parte de una red de la ciencia[16] que desde el siglo XVIII, en el contexto del «proyecto de la modernidad» evocado por Habermas, había sido arrojada sobre toda la tierra, no sólo en forma de meridianos y paralelos. El tópico de la modestia sin embargo no oculta que Alexander von Humboldt tuviera gran interés en la propagación de ideas nuevas, que a su vez descansaba en la relación conjunta de la actividad coleccionadora y el intento de pensar lo recopilado en una visión global para lograr formar un todo. Por eso, el mar que viera por primera vez en presencia del trotamundos Georg Forster en Ostende, no es un elemento separador, sino unificador en una comunicación global. De esta manera el viaje se convirtió en requisito para el pensamiento global y creador del mundo, que, a su vez, no se concentraba en coleccionar sino en relacionar. Por ello el viaje americano tenía que aumentarse y completarse con una expedición a Asia. Este completar (siempre muy precario), sin embargo, sólo podía resultar a partir de la subjetividad moderna, con ayuda de aquella *perfectibilité* que Rousseau había descrito como característica del ser humano y que para Humboldt será el *movens* con motivo de la inquietud moral, que no únicamente puso en movimiento el pensar, sino también a los pensadores, no sólo a la literatura, sino también a los mismos literatos.

«Tratar de abarcar los diversos elementos de un vasto paisaje»

El mar, que todo lo relaciona, no se convertirá en objeto de investigación para Alexander von Humboldt, sino en un símbolo ambiguo, que tanto puede allanarle el camino al viajero como hacerlo naufragar. En numerosos pasajes de la *Relation historique* y de otros escritos, el mar aparece como espejo en el que se refleja el cielo estrellado —y por ende, el cosmos—, y pone delante de los ojos del hombre la

[16] Por este motivo me parece tan apropiado el subtítulo «Netzwerke des Wissens» (redes del saber), que se eligió para la exposición dedicada a Alexander von Humboldt en la Casa de las Culturas del Mundo en Berlín (del 6 de junio al 15 de agosto de 1999). Sin embargo, en el futuro se debería repensar esta metafórica más desde el punto de vista de la teoría de la ciencia.

totalidad de la creación. La ambivalencia del agua como fuerza generadora y destructora, superior a las fuerzas humanas, que observamos en el contexto de la metafórica cosmológica humboldtiana, posee enorme importancia en la configuración científica y literaria del relato de viajes. Si las corrientes marítimas ponen en relación las más diversas regiones del mundo, el hombre logra, gracias a sus embarcaciones, establecer vínculos no sólo económicos, orientados en el comercio mundial, sino también de intercambio cultural entre las diferentes sociedades y culturas. No es sorprendente, por ello, que Alexander von Humboldt siempre tuviera especial interés en los momentos de la partida y el arribo, y se pueden considerar, por tanto, como los parajes literarios de viaje de máxima significación.[17] La obra de viaje humboldtiana nos ofrece un número mayor de representaciones de esa índole; sin embargo, en la elección del pasaje nos orientaremos en la del escritor cubano y *poeta doctus*, Alejo Carpentier, quien tomara para el preludio a *La ciudad de las columnas* —la declaración de amor a su ciudad natal, La Habana— un pasaje del capítulo 28 de *Reise in die Äquinoktial-Gegenden des Neuen Kontinents*, de Humboldt; capítulo que apareció posteriormente como libro con el título *Politischer Versuch über die Insel Cuba*. Este pasaje pone en escena el arribo del europeo al puerto de La Habana, que Humboldt vio por primera vez el 19 de diciembre de 1800 desde el mar:

> El aspecto de La Habana al entrar al puerto es uno de los más encantadores y pintorescos, de los que uno puede deleitarse en el litoral de la América equinoccial, al norte de la línea ecuatorial. Este sitio, celebrado por los viajeros de todas las naciones, no tiene el lujo de la vegetación que ornamenta las orillas del río Guayaquil, ni la majestuosidad salvaje de las costas rocosas de Río de Janeiro, dos puertos del hemisferio austral: no obstante la gracia, que en nuestros climas embellece las escenas de la naturaleza cultivada, se mezcla aquí con la fastuosidad de las formas vegetales y el vigor orgánico que caracteriza la zona tórrida. En una mezcla de impresiones tan dulces, el europeo olvida el peligro, que lo amenaza en el corazón de las ciudades populosas de las Antillas; él busca asir los diversos elementos de un vasto paisaje, contemplar los fuertes que adornan las rocas orientales del puerto, su dársena, cercada de pueblos y corrijos, aquellas palmeras que se elevan a una altura prodigiosa, esta ciudad, medio escondida detrás de un bosque de mástiles y el ondear del velamen.[18]

En este breve pasaje, muy cuidado desde el punto de vista literario y de primera intención modelado bajo el signo de lo pintoresco, la vista que se tiene al entrar al puerto se relaciona de inmediato con otros puertos de países tropicales americanos, en tanto la instancia narrativa nos remite en su comparación al puerto de Guayaquil (que Alexander von Humboldt había conocido) y al de Río de Janeiro (en donde

[17] Véase el capítulo 1 de este libro.

[18] Alexander von Humboldt, *Relation historique du Voyage aux Régions équinoxiales du Nouveau Continent...* reimpresión del original aparecido en París en 1814-1825. Edición al cuidado de Hanno Beck, con una introducción y un índice del mismo, tomo III, Stuttgart: Brockhaus, 1970, p. 348. Una edición más reciente en lengua alemana del *Essai politique sur l'île de Cuba* apareció con el título muy elucidador, pero poco oportuno, de *Cuba Werk*. Editado y comentado por Hanno Beck, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992 (aquí, p. 9). A raíz de las numerosas discrepancias nuestra traducción se apoya en el original francés.

nunca estuvo). Que la descripción se haya realizado en presente no significa que nos encontremos en el nivel del yo narrado (esto es, del yo viajero); la suplantación de la perspectiva individualizada, aun dominante en el párrafo anterior, por un «se» generalizador, se deduce sólo después de un análisis más preciso como señal de que la posición del observador ha cambiado. De hecho, el lector desatento podría llegar a la conclusión de que Humboldt describía el puerto de Río de Janeiro porque tenía conocimiento de él —un ejemplo de aquellas suposiciones casi sugeridas por el texto, que encontramos con cierta regularidad en las investigaciones sobre Humboldt—. En realidad, la comparación vertida en esta presentación descansa sólo en parte en las experiencias hechas por el viajero, aunque en la forma como la vemos aquí sea una característica discursiva del escribir humboldtiano, que siempre se movía en comparaciones a nivel mundial.

El elemento comparativo como un fundamento epistemológico de la forma de escribir nomadizante de Humboldt no necesariamente está acoplada a observaciones personales y experiencias propias, porque la vista de los puertos de Guayaquil y Río de Janeiro se va a tratar con la misma «exigencia de la verdad». En este pasaje, a primera vista insignificante, no nos encontramos delante de un yo narrado, ni un yo narrador, sino delante de una instancia narrativa, que, en cierto modo, desde un elevado observatorio abarca con la vista y ordena los fenómenos particulares. Dado que esta instancia narrativa científica también aparece en primera persona del singular, la podemos considerar el yo científico —que por momentos logra vincular los dos niveles temporales—. Pasa a formar parte, de manera crucial, del sujeto científico. Su tarea es en este caso insertar comparativamente las experiencias de otros viajeros, aunque de una forma muy ambivalente, que le permite sólo al lector familiarizado con todas las rutas de Humboldt distinguir las experiencias individuales de las intertexturales, esto es, las de los textos de otros autores.[19]

A su vez, el pasaje nos muestra la cantidad de viajeros procedentes de los más diversos países que visitaron este puerto, por lo que el movimiento y los medios de transporte, así como la experiencia de lo Otro y una alteridad (por momentos amenazadora y fuente de tensión) se situaron en el centro del interés. El lector (explícito) al que se dirige pertenece, al igual que el viajero, a otra zona climática, cuyos encantos de una «naturaleza cultivada» se relacionan y mezclan aquí con las formas de vegetación tropicales. En vista de esta mezcla de impresiones desencadenadas, el europeo —cuya perspectiva domina sin lugar a dudas el pasaje citado— olvidaba los peligros que le deparaba la alteridad del espacio cultural de aquellas «ciudades populosas de las Antillas» (también aquí se trata una vez más de una comparación que, aunque implícita, sólo en parte se apoya en la experiencia de Humboldt). La mirada del europeo, sin embargo, intenta unificar los diversos elementos hasta con-

[19] Se podría hablar, refiriéndonos a aquellos pasajes ligados a recursos discursivos de la comparación, de un dejar de lado la competencia y legitimación adquirida gracias a la experiencia propia para llegar a otros objetos. ¿Por qué Humboldt no comparó el puerto de La Habana con el de Cumaná, Cartagena de Indias, El Callao, Acapulco o Veracruz? Entretejer la experiencia intertextual con los testimonios individuales del viajero pertenece sin duda al repertorio de estrategias de elaboración de textos, que muestran cuán importante es diferenciar las diversas instancias textuales, no sólo en los relatos de viajes de Humboldt.

formar un amplio paisaje[20] —y con ello una unidad delimitable—. La suma de los elementos particulares no es únicamente una simple compilación, sino que se unen para formar un todo (estéticamente presentado). Humboldt ordena los elementos, por un lado, según el grado de su visibilidad —y por ello desde el punto de observación del viajero que lentamente va arribando al puerto (comienza con la altura de las rocas coronadas con los fuertes para terminar con la ciudad medio encubierta en la parte de abajo), y por el otro, los ordena según las relaciones dinámicas que guardan con los ámbitos de la cultura y la naturaleza. Así, el elemento vertical dominador del espacio de las palmeras, que no sólo siguen siendo los símbolos de la isla, sino que también se convirtieron para Humboldt en la clave de la vegetación tropical y fuerza vital,[21] lleva al «bosque de mástiles», por lo que se transpone y «traduce» el ámbito de la naturaleza en el de la cultura. La transición de la naturaleza a la ciudad se efectúa justamente por medio de los barcos, que, como medios de transporte móviles, posibilitan aquel movimiento que lleva al viajero europeo a los trópicos y también lo devuelve a su tierra natal.

La tensión entre el yo y el paisaje, que dentro de la literatura de viaje europea es el fundamento para que se constituya la subjetividad moderna, en este pasaje se completa por una tensión, que surge entre la perspectiva de observador del yo narrado (el viajero) y la instancia superior del yo científico. En el intersticio formado por estos dos polos se sitúa una buena parte del escribir humboldtiano, cuyas instancias individuales serán a continuación analizadas y diferenciadas. Desde ya podemos considerar como constitutivos para este tipo de escritura, la transición gradual y el ensamblado de naturaleza y cultura, la perspectiva de observación que constantemente se transforma, conforme cambia el punto de observación y la confrontación con otros textos y relatos de viajes. Estos elementos encuentran cabida en una muy cuidada estructuración literaria, que, a su vez, asume una función en el texto humboldtiano en su totalidad, porque marca un paraje literario de viaje. A la vez, todo se halla en movimiento continuo, por lo que en los textos de Humboldt muchas veces sería mejor hablar de una estructuración que de una estructura fija. Porque también los encuadramientos[22] filosóficos, que con frecuencia marcan el principio y el final de cada uno de los capítulos del relato de viajes, son elementos textuales que representan no tanto un marco estático, sino más bien la sucesión de elementos discursivos estructuradores de significado, con cuya ayuda se puede pasar de lo que a simple vista aparece disperso —tal y como lo muestra la mirada del europeo en su contemplación de los alrededores del puerto de La Habana— a un

---

[20] Para la interpretación de la naturaleza como paisaje, partiendo de la escalada de Petrarca al Mont Ventoux, véase Joachim Ritter, «Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft», en (íd.) (ed.), *Subjektivität.* Sechs Aufsätze. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989, pp. 141-163. Alexander von Humboldt tenía conocimiento de la escalada de Petrarca y de la lectura de las *Confesiones* de san Agustín en la cumbre del Monte Ventoso.

[21] Humboldt se ocupó, tanto en la parte que le sigue a este pasaje en su *Essai politique*, como en su *Nova genera*, repetidamente de la llamada *palma real*; sin embargo, no se limitó a sus aspectos «micrológicos», esto es, a cuestionamientos de índole geográfica, botánica o de las ciencias naturales en general.

[22] En el epílogo de mi edición de Alexander von Humboldt, *Reise in die Äquinoktial-Gegenden des neuen Kontinents, op. cit.*, pp. 1563-1597) me referí a esta técnica literaria.

todo unitario, aunque multiforme. A las unidades estructuradoras de sentido les corresponde menos una función definitoria (esto es, fijadora, constatadora *fest-stellend*) que una función comunicativa, que convierte la colección de los elementos acumulados en un entramado dinámico. Es por eso que los textos de Humboldt nos ponen a nuestra disposición ese código abarcador, gracias al cual se pueden decodificar las más diversas apreciaciones individuales e integrarlos y procesarlos en su relación funcional dentro de un «cuadro natural».

«La imagen uniforme, desoladora del género desavenido»

En las *Ansichten der Natur*, aparecidas por primera vez en el año 1808, que ya desde el título nos llaman la atención paratextualmente acerca del predominio de lo visual y acerca de la pluralidad de puntos de vista e intertextualmente sobre la relación que guardan con las *Ansichten vom Niederrhein* de Forster, amén de ser la obra que hiciese famoso a Humboldt entre el público alemán, se encuentra un texto inmediatamente después del prefacio al inicio del tomo que nos permite el análisis de las estrategias de la escritura fundamentales del viajero e investigador prusiano. Este texto, con el título «Sobre las estepas y los desiertos», comienza con la alusión a una «gran espalda de granito», que desde el punto de vista geológico se puede ubicar en la «juventud de nuestro planeta».[23] De aquí, la mirada del observador se pasea por un paisaje cuyo horizonte y límite parecen «desvanecerse en la lejanía».[24] Es así, que desde el primer párrafo se hace efectiva la visualización a la que alude el título y también la posición elevada del observador de «Sobre estepas y desiertos» y se vincula con una perspectiva individual. Ésta se pone en movimiento desde el segundo párrafo, en tanto «el viandante» se acerca «atónito al borde yermo de un desierto sin vegetación», lo cual contrasta con la «abundante plenitud de la vida orgánica»,[25] cuyo ámbito había abandona en ese momento. La enmarcación de los llanos por medio de la vegetación tropical remite a la parte final del texto, en la cual esta misma «plenitud» se pone delante de la mirada y con ello se traza una estructura circular, que le subyace al texto incluso en relación a la tensión que se origina entre naturaleza orgánica e inorgánica.

El esquema fundamental del ensayo literario-científico se desarrolla en una diacronía que se inicia con la roca primitiva en su «juventud», con lo cual las «imágenes de la prehistoria» aún presentes por el «espejismo nocturno» —esto es, en el sujeto observador— son evocadas y se presentan delante de los ojos.[26] Ante la mirada del observador se crea la imagen de un proceso de sedimentación que se ex-

[23] Alexander von Humboldt, «Ueber Steppen und Wüsten», en (Id.), *Ansichten der Natur mit wissenschaftlichen Erläuterungen*, tomo I, Tübingen: Cotta, 1808, p. 1.
[24] Idem, p. 2.
[25] Ibíd. Humboldt aumenta el contraste en una edición posterior del texto al hablar de un desierto «sin árboles y pobre en vegetación». Sería oportuno realizar ahora una investigación genética del texto, que, a su vez, considerara la edición francesa de los *Tableaux de la Nature*.
[26] Ibíd.

tiende en espacios temporales geológicos; una imagen de tinte neptunino, ya que allí donde estaba el desierto pobre en agua, se despliega la superficie marítima del océano:

> Porque cuando en su apresurado levantarse y ocultarse, los astros mayores iluminan la margen de la planicie; o cuando duplican temblorosamente su imagen en la capa inferior de los vapores ondulantes, entonces uno piensa ver delante de sí el océano sin orillas. Como éste, la estepa llena el alma con el sentimiento de la infinitud. Pero a su vez amable es la vista del espejo de mar claro, en el cual se ondula una ágil ola con su suave espuma. Muerta y yerta yace la estepa como la corteza desnuda de un planeta desierto.[27]

La técnica de traslapo no lleva a una fundición metafórica de estepa y mar, aunque ambos espacios en su inmensidad fascinen al viajero que los cruza y cautiven sus pensamientos y su imaginación. Notable es también el diseño del espacio literario implícito, esto es, de aquel horizonte de referencias a otros textos, que no encuentran mención explícita en el texto. Porque poco veladas (aunque hasta ahora sin haber sido reconocidas) son las alusiones al Génesis: Dios parte las aguas en aguas encima y debajo de la bóveda celeste en su primer día; en el segundo día de la creación realiza la separación de tierra y mar:

> Y Dios dijo: «Produzca la tierra hierba verde y dé simiente y árboles frutales, conforme a su especie, que den sobre la tierra fruto que contenga semilla». Y así se hizo.[28]

Así le subyace a la «visión» de la creación de la tierra, fruto de una ilusión óptica, no sólo un texto referencial científico-geológico, sino también uno de índole cristiano-trascendental, que a su vez se desarrolla en una intertextualidad implícita. La doble perspectiva de observación del viandante y del narrador de carácter autorial se complementa con una instancia científica que también actúa en tercera persona. Ella domina —tal y como lo hiciera la figura del yo científico en el relato de viajes— los pasajes discursivos e introduce en este momento la comparación universal con otras regiones de nuestro planeta. En esta comparación universal, aligerada por medio de elementos narrativos, tanto la vegetación como el desarrollo de la humanidad se convierten en blancos de la mirada, por lo que el ojo del lector percibe el lento repoblamiento a la manera de un génesis desacralizado. Este proceso, sin embargo, se invierte en el retorno a las «estepas y desiertos» desde Tierra firme (la actual Venezuela):

> El interés que este cuadro pueda tener para el observador, es el de un mero interés en la naturaleza. Ningún oasis evoca que aquí haya vivido persona alguna, ninguna piedra labrada, ningún árbol frutal silvestre nos rememora el empeño de generaciones extinguidas. Ajeno a la suerte humana, fijado sólo al presente, este rincón de la tierra yace allí, un escenario salvaje de vida animal y vegetal.[29]

---

[27] Idem, pp. 2 s.

[28] *Die Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments.* Traducida según los textos originales y editada por Vinzenz Hamp, Meinrad Stenzel y Josef Küzinger, Aschaffenburg: Pattloch, 1969 (Génesis 1,11).

[29] Humboldt, «Ueber die Steppen und Wüsten», *op. cit.*, pp. 10 s.

Así aparece ahora en el eje diacrónico, inmediatamente después de la separación de tierra y mar y la formación de las montañas, un mundo de la naturaleza en el cual la flora y la fauna son libres y no están sometidas al hombre, como nos lo presenta la historia de la creación.[30] En las páginas que siguen se intentarán desarrollar los elementos particulares de este cuadro así como los factores determinantes, *vg.* la conformación del suelo, el clima, etc., para después —y aquí es donde vuelve a subir al escenario el hombre— explicar el surgimiento y las condiciones de la ganadería en las estepas de lo que más tarde será Venezuela, ante el telón de fondo de la conformación de las diferencias culturales. A la presentación de los pueblos indígenas de los llanos le sigue la discusión acerca de las consecuencias del descubrimiento y la conquista de amplias regiones por parte de los europeos; una cesura histórica cuya importancia se analiza también en relación con el mundo vegetal y animal. Una vez más se ritmifican las partes discursivas, siempre con la intercalación de pasajes narrativos, en lo cual «la maravillosa lucha de los caballos y los peces»,[31] la caza de los gimnotos, introduce en el texto los elementos de la lucha y la tensión en el texto (que desde siempre ha logrado atraer el interés del lector). Una observación filosófica final, que tanto de manera temática como sintáctica trata de reunir por última vez todo lo dicho, parece enmarcar estas páginas: «Todo, como el color del rayo de luz dividido, brota de una fuente; todo se funde en una fuerza eterna y abarcadora».[32] De hecho, pasa a primer término la instancia narrativa autorial, ahora transformada de pronto en la primera persona del singular, y con ello nos sugiere una identificación con el autor real, esto es, externo al texto: «Podría aquí concluir este intento osado de presentar un cuadro de la naturaleza de la estepa».[33] Sin embargo, deberá ampliarse —según las declaraciones de esta figura— la mirada en las partes finales del texto para trascender los límites del paisaje. La «ojeada» sobre los límites de los llanos se evidencia como una mirada sobre las limitaciones que existen entre la naturaleza y la cultura y las limitantes del desarrollo cultural en sí. Como a cámara rápida se caracterizan las condiciones geológicas y del espacio natural, la flora y la fauna, así como los diferentes pueblos indígenas,[34] para pasar en los últimos dos pasajes concluyentes del texto de la representación individual a la representación

---

[30] En su «Introduction» a la *Relation historique,* Humboldt llamó la atención acerca del «desequilibrio» que reina en América entre la naturaleza y la cultura: «En el Viejo Mundo son los pueblos y los matices de su civilización los que le confieren a los cuadros su carácter elemental; en el nuevo, el hombre desaparece —por decido así— junto con sus productos en medio de un ambiente natural salvaje y gigantesco» (Humboldt, *Reise in die Äquinoktial-Gegenden des Neuen Kontinents, op. cit.,* tomo I, pp. 35 s.). Intentaba, con miras a su público lector, averiguar las consecuencias literarias de los viajes en las técnicas de representación que él aplicaba.

[31] Humboldt, «Ueber die Steppen und Wüsten», *op. cit.,* p. 40.

[32] Ibíd.; en la tercera edición de sus *Ansichten,* Humboldt acentúa aún más este pasaje.

[33] Ibíd.

[34] La transición del mundo animal al de los indígenas se realiza en el antepenúltimo párrafo y le presenta al lector actual una sucesión, que se nos figura muy problemática. Así, a los «tigres y cocodrilos» (esto es, los animales salvajes), los caballos y la res (por consiguiente los animales domesticados, aunque vueltos a su estado salvaje), a los cuales les siguen las tribus indígenas, que con «avidez desmedida» se beben la sangre de sus enemigos; al final de esta cadena se encuentran otros indígenas, que «en apariencia sin armas», están sin embargo «preparados para matar» (Ídem, pp. 44 s.). Los pueblos indígenas de las orillas del Orinoco son integrados así en una sucesión, que los convierte en mediadores —cercanos aún a los animales— de aquella lucha que se extiende hasta los niveles de la «elevada educación».

del todo. Las transiciones de la naturaleza al hombre son graduales y nunca se caracterizan por una euforia evolucionista:

> Así el hombre, tanto en el estado ínfimo de la barbarie animal como en el esplendor aparente de una elevada educación, lleva una vida llena de trabajos. Así al viandante le persigue por el extenso orbe, por mar y por tierra, así como al investigador de historia a través de los siglos, la imagen uniforme y desoladora de un género desavenido.
> Por esa razón, quien aspira a lograr la paz espiritual en la discordia irresuelta entre los pueblos, hunde su mirada en la vida pacífica de las plantas, y en la fuerza natural santa del obrar interior; o entregado al ansia ancestral, que desde tiempos inmemoriales arde en el pecho de los hombres, mira, lleno de pena hacia los astros, que completan el curso eterno en perfecta armonía.[35]

En esta reflexión filosófica final el caminante que se mueve por el espacio (y por ende por las primeras tres dimensiones de nuestra cartografía desarrollada al principio), que se le ofrecía en su confección de espacio natural, se convierte en un viandante por el tiempo, aquella cuarta dimensión que se le presenta en sus dimensiones geológicas e históricas. El espacio de la historia del hombre como historia de la lucha y la exterminación que se extiende por las diversas etapas de la civilización[36] —no en balde este libro, que aparece en tiempos en que el Estado prusiano tiene gravísimas dificultades, está dedicado en su preámbulo «A los espíritus amenazados»[37]— se abandonará hacia el final de «Sobre estepas y desiertos», para retornar a la naturaleza inorgánica del *incipit*, del inicio del texto. La figura del viandante solitario, que no se debe confundir con el autor real, externo al texto, Alexander von Humboldt, y no tiene nada que ver con el grupo expedicional que acompañaba a Alexander von Humboldt y a Aimé Bonpland, sustituye a la caravana de Humboldt y deja de lado por motivos estéticos (y de ninguna manera narcisista) a los compañeros de viaje para asegurar con ello una focalización de una única posición de percepción subjetiva.[38] La subjetividad moderna, que se desarrolla a partir de los movimientos desasosegados del viandante a través de los espacios y los tiempos, abandona aquí la experiencia del desarrollo acelerado históricamente por el hombre y se suspende en el movimiento del cosmos en el sentido doble de la palabra.

La mirada hacia el mundo de los astros hacen sentir en el curso eterno los «acordes armoniosos» de una música cósmica y la armonía de las fuerzas sagradas

---

[35] Ídem, pp. 45 s.

[36] La edición francesa de los *Tableaux de la Nature* formula de manera más clara esto al extender el espacio del «plus bas degré de la sauvagerie animale» hasta el «sommet de la civilisation» y ya no retoma la metafórica distanciadora del «esplendor aparente» (*Tableaux de la Nature*, tomo I, Nanterre: Éditions Européennes Erasme, 1990, p. 56).

[37] Humboldt, «Ueber Steppen und Wüsten», *op. cit.*, p. VII.

[38] Sin duda, esta figura tiene una función identificadora para el público lector. La técnica literaria elegida por Humboldt, amén de un sinnúmero de otras razones, habrá contribuido a que Aimé Boupland «desapareciera» para el público alemán. Es interesante señalar, en este contexto, que el afiche utilizado para anunciar la exposición tan lograda en la Casa de la Cultura del Mundo en Berlín mostraba el cuadro de Eduard Ender *Alexander von Humboldt und Aimé Bonpland in der Urwaldhütte (Alexander von Humboldt y Aimé de Bonpland en la choza de la selva)* cortado de tal manera, que sólo se veía una parte del torso de Boopland y su mano derecha al fondo.

de la naturaleza, es un recurso frecuente en los escritos de Humboldt. Así el sujeto moderno (dividido) se enfrenta a la naturaleza, que le permite por lo menos temporalmente la libertad de la historia (de la humanidad). La continua aceleración, perceptible en el texto de Humboldt, no se transforma en inmovilidad, sino que más bien es transferida a la sincronía de una órbita esférica de los cuerpos celestes, que no cambia nunca. Como el hombre en el cosmos, así también las diversas instancias del texto (incluso las científicas) parecen estar integradas a final de cuentas en la instancia filosófica, dirigida hacia la totalidad y por ende se encuentra incorporada en la figura pensante sintetizadora que tanta importancia tendría para Georg Forster y Alexander von Humboldt. Sin embargo, deberíamos concentrarnos una vez más en la relación de las diversas instancias textuales dentro de las *Ansichten der Natur* antes de buscar conclusiones acerca del significado de la forma de escribir de Humboldt en el contexto de una literatura en movimiento.

«Encoge la estepa y el espíritu del viandante»

En el prefacio a la segunda y tercera edición, datado en marzo de 1849, Humboldt hacía hincapié en la «relación entre una finalidad literaria y una meramente científica» a la que él aspiraba y le parecía relevante desde el punto de vista poetológico. Acompañaba esta observación con una severa crítica a «la semierudición dogmática, así como a la pasión por un distinguido escepticismo» tan extendidos en los «así llamados círculos selectos de la alta sociedad».[39] Afirma haber intentado «refundir enteramente» sus escritos «a las necesidades del tiempo»;[40] una metáfora que Humboldt ya había utilizado en el preámbulo de la primera edición, cuando hablaba de los diversos parajes de escritura:

> Algunos fragmentos fueron escritos en el lugar de los hechos, y posteriormente fundidos en un todo. Visión generalizada de la naturaleza en sus enormes dimensiones, comprobación de la acción combinada de las fuerzas, la renovación del placer, que nace en el hombre sensible en la contemplación inmediata —éstas son las finalidades que yo perseguía—. Cada uno de los ensayos debería constituir un todo cerrado en sí, en todos debería mostrarse permanentemente una y la misma tendencia. El tratamiento estético de los objetos histórico-naturales presenta, a pesar de la formidable fuerza y flexibilidad de nuestra lengua materna, graves dificultades de composición. La riqueza de la naturaleza provee la aglomeración de imágenes sueltas. Esta acumulación, sin embargo, impide la tranquilidad y la impresión global de un cuadro de la naturaleza.[41]

---

[39] Cito según la edición muy accesible, que no moderniza demasiado la forma de escritura de Humboldt: *Ansichten der Natur, mit wissenschaftlichen Erläuterungen*, Nördlingen: Greno, 1986, pp. 9 s. Mencionamos también la edición de estudio, que a pesar de sus grandes logros, lamentablemente no perseguía el cumplimiento de los criterios filológicos: *Ansichten der Natur*. Tomos I y II. Editado y comentado por Hanno Beck en colaboración con Wolf-Dieter Grün *et al.*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987.

[40] Idem, p. 10.

[41] Humboldt, *Ansichten der Natur mit wissenschaftlichen Erläuterungen* (primera edición), *op. cit.*, p. VI.

Humboldt era consciente de que su estilo podía correr el peligro de «convertirse en una prosa poética».[42] Él buscaba enfrentarse a este desafío, así como a aquel de la simple acumulación aditiva por medio de la creación de una instancia filosófica, que en sus observaciones y opiniones, al igual que en su forma metafórica, se alimentaba del cosmos. En ella se disuelven lo «literario» y lo «científico», en ella se realiza la transformación de las imágenes acumuladas sucesivamente en la linearidad a la comprensión casi simultánea de un cuadro de la naturaleza, cuya «impresión de totalidad» la trataba de lograr Humboldt no por medio de la pasigrafía, sino a través de procedimientos estéticos.

Pero únicamente con la instancia filosófica no se lograba el vínculo entre lo «literario» y lo «científico». Por lo que analizaremos otro párrafo de «Sobre estepas y desiertos», que hasta ahora no se ha mencionado, para encontrar las formas de mediación específicamente literarias entre los dos ámbitos. Sobre todo se indagará de qué manera se puede realizar estéticamente esta «concordancia de fuerzas», en las que tanto hincapié hiciera Humboldt, cuando se habla de la instancia filosófica. Se elucidará por medio de un ejemplo del poco discutido fenómeno de las mangas de arena:

> Cuando bajo el rayo perpendicular del sol nunca nublado los pastizales carbonizados se vuelven polvo, el suelo endurecido se agrieta, como si hubiera sido sacudido por poderosos movimientos telúricos. Si le rozan entonces corrientes encontradas de aire y se propagan los movimientos circulares por medio del golpe contrario entonces la estepa tiene un aspecto extraño. Cual nubes en forma de embudo cuyas puntas se deslizan por la tierra, la arena se eleva como vapor por el centro del remolino pobre en aire y quizás cargado de electricidad —a la manera de la manga de agua, tan temida por el viejo lobo de mar—. La cúpula celestial, al parecer más baja arroja una luz incierta, pálida y pajiza sobre el campo desnudo. De pronto se acerca el horizonte. Encoge la estepa y el espíritu del viandante. La tierra caliente y polvorienta, que flota en el círculo de vapor velado por la neblina, multiplica el calor asfixiante del aire. El viento del este, en vez de refrescar, trae más ardor, cuando sopla sobre el suelo largamente calentado.[43]

La explicación científica del fenómeno de la manga de arena se inicia con la introducción del encuentro de un eje vertical con uno horizontal, en tanto el primero, el rayo perpendicular del sol no sólo es destructivo, al convertir la vegetación en cenizas y se hunden en el suelo, sino que también abre grietas, que hubieran podido ser producidas por un poder oculto dentro de la tierra. La verticalidad del rayo de sol —cuya intensidad fascinaría tanto a Humboldt que intentó medirla— se transmite más de manera metonímica que causal al remolino en forma de embudo, que cruza la llanura produciendo un movimiento ascendente, contrario a la dirección que llevaba la energía inicial. En este pasaje, cargado de vigor narrativo, se introduce por medio de la comparación con el fenómeno de la manga de arena un campo semántico, que nos es familiar desde el inicio del texto, porque la horizontalidad de la es-

[42] Ibíd.
[43] Ídem, pp. 29 s. No he saldado con esta cita la referencia a la explicación científica.

tepa se vuelve a vincular a la del mar. La figura del lobo marino nos anuncia ya la del caminante, ya que ambos están expuestos, en la travesía del anecúmene, a los elementos de la naturaleza y sus fuerzas, que los supera en mucho en su verticalidad y poder destructor. La impresionante dinámica que el sol logra provocar en el texto lleva a un movimiento narrativo continuamente acelerado, interrumpido solamente por los elementos discursivos (como por ejemplo las comparaciones con las movimientos telúricos o el mar). La fuerza de la aparición vertical no únicamente transforma la horizontalidad en apariencia estable (el transformarse en polvo, las grietas de la tierra, etc.), sino que también le pone límites. Lo repentino de los hechos es una señal de que la representación está en manos de una instancia narrativa autorial; las percepciones que ha expuesto, sin embargo, se focalizan en el caminante solitario. Las fuerzas de la naturaleza no sólo afectan a la percepción exterior, sino también a su estado anímico, su «espíritu», y como lo expresa el texto francés, también su corazón.[44] Las frases que concluyen el párrafo están en presente, todavía tienen verbos de movimiento, pero son de naturaleza fuertemente explicativa y discursiva, por lo que se abandona la focalización en el sujeto del viandante.

Un fenómeno que se puede explicar científicamente aquí sin lugar a dudas no se expresa en el discurso de las ciencias «competentes». Las explicaciones científicas del fenómeno de la manga de arena han sido confeccionadas en la modalidad de lo narrativo y lo sensacional. La dinámica del fenómeno natural corresponde a la dinámica de la narración, en la cual los elementos discursivos de las exposiciones se funden cada vez que sea posible. La curva de tensión llega a su clímax al final del segundo tercio de este párrafo, cuando la tensión ya no se construye sobre todo entre la instancia científica y la instancia narrativa creada a manera autorial del yo que recuerda, sino entre ésta y la perspectiva del caminante (que en el relato de viajes corresponde al yo narrado). La instancia científica, a su vez, es reforzada paratextualmente mediante las «explicaciones científicas» ya anunciadas en el título del libro.

No se trata, sin duda, sólo de explicaciones adicionales ni de resultados de medición agregados en ediciones posteriores, sino en parte por núcleos narrativos reales que podrían ser puntos de arranque para nuevos procesos narrativos. En la primera edición de «Sobre estepas y desiertos» el texto corrido abarca las páginas 1 a 46, las «Explicaciones y apéndices», las páginas 46 a 155. Dado que la escritura prolífica de Humboldt se descarga en las ediciones posteriores sobre todo en la parte paratextual que acabamos de citar —modifica y amplía las observaciones existentes y le añade otras— la relación entre el texto y las explicaciones científicas, que en la primera edición mantenía una proporción de 1:3, en la tercera edición ya se encuentra en una proporción de 1:8, e incluso la rebasa en otros textos. En la actualidad, esta manera de escribir se puede comparar con la del gran admirador de Humboldt, el antropólogo y ensayista cubano Fernando Ortiz, quien en su *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* practicaba una manera de escribir rizomática si-

[44] Véase Humboldt, *Tableaux de la Nature*, *op. cit.*, p. 42: «Les limites de l'horizon se rapprochent subitement; la steppe se rétrécit, et le coeur du voyageur se resserre».

milar.[45] Si clasificamos a los escritores en dos grupos —en aquellos que al corregir reducen el texto, y aquellos que continuamente le agregan algo— Alexander von Humboldt pertenecería sin lugar a duda al segundo grupo, gracias al gusto por la escritura prolífica.

La relación entre lo «literario» y lo «científico» se deja reconocer en este pasaje como el enlazamiento de las diversas instancias, que de hecho lleva a la concordancia de todas las fuerzas, y a su vez deben actuar conjuntamente en el público lector. La narrativación de lo discursivo se complementa con la carga discursiva de lo narrativo. La modernidad de esta forma de escritura, que sirve como mediadora entre los más diversos ámbitos científicos, y también entre las diferentes instancias narrativas, lleva a una totalidad de representación y conocimiento que pone en relación inmediata el saber y la experiencia sensorial. La manera de escribir de Humboldt no apunta en primera instancia a la univocidad —si bien nunca abandonará esta exigencia—, sino que se muestra codificada de forma múltiple, y Humboldt lo hace con plena conciencia. Este «tratamiento estético de objetos histórico-naturales» se cumple, a pesar de todas las «dificultades en la composición», por medio de una manera de escribir, que no se entiende simplemente como literaria, sino como la síntesis de todos los elementos en un todo. Una *écriture* de esa índole no sólo crea una simple plusvalía literaria; ella se convierte en valor, que se dejaría describir no como una aglomeración, sino como un ensamblaje estético. No se trata aquí de ciencia más literatura (en el sentido retórico de adorno y ornamento), no de una estructura de adición o de recopilación, sino de un todo, que apunta hacia una «impresión de totalidad». Esta estética es a su vez el fundamento y el medio de la concepción científica de Humboldt. Ella genera una literatura y una ciencia en constante movimiento.

Humboldtian writing

Las estrategias usadas por Alexander von Humboldt para elaborar sus textos que hemos apuntado hasta ahora son de capital importancia (aunque hasta ahora no se les ha dedicado la atención que merecen) para la totalidad de sus escritos y también para la recepción de su obra. Estas estrategias se dejarían completar mediante el análisis de otros procedimientos. Aquí parecen ser muy importantes las relaciones del saber con la experiencia sensual de los lectores, en las cuales Humboldt insistía mucho. Es por ello por lo que nos referiremos menos a las relaciones intertextuales y consideraremos más las relaciones intermediales. Aunque su investigación será tema de un trabajo posterior más detallado que conectará con el análisis de un aspecto intermedial —el del escritorio— presentado en el capítulo anterior, tenemos que insistir en la relación entre texto e imagen, tan abundantes en sus textos, y las relaciones en-

[45] Volveré sobre las formas de escritura prolífica cuando trate el modelo de escritura de Albert Cohen en el capítulo 9; en el capítulo 11 retomaré las formas rizomáticas, entonces desde el punto de vista trans-cultural cuando me refiera a Maryse Condé.

sonido y texto, tal y como se ponen en escena en el trabajo «La vida animal nocturna» contenido en *Ansichten der Natur*, merecen una atención prioritaria. La diversidad de los procedimientos fonotextuales e iconotextuales amplía por ejemplo el espectro de las formas de percepción y representación en las *Vues des Cordillères et Monuments des Peuples Indigènes de l'Amerique* y en sus *Pittoreske Ansichten der Cordilleren*, ya que las relaciones intermediales se organizan siempre desde las diferentes instancias textuales. En especial es el intento de Humboldt, basado en el ejemplo que le diera Forster,[46] pero creativamente ampliado, de no sólo apresar la totalidad de lo experimentable y comprensible, sino también de transmitirlos, el que lo lleva a buscar constantemente nuevas formas estéticas de expresión. Sus cartas a Varnhagen von Ense, comparables a las que Gustave Flaubert le escribiera a Louise Colet, son un signo muy sugestivo de esta búsqueda desasosegada de una escritura en la modernidad.

No obstante —y a pesar de todos los cambios—, hay una continuidad y coherencia en el desarrollo y el acuñamiento de la manera de escribir de Humboldt. Una escritura que desde la perspectiva actual es más que impresionante, sobre todo si se tiene en cuenta la labor de publicación que mantuvo el gran erudito a lo largo de siete décadas. En última instancia, ello resulta de su concepción éticamente fundada, inamovible en sus fundamentos acerca de lo que es ciencia y más en general de lo que es conocimiento. Susan Faye Cannon acuñó el término de la *Humboldtian Science* en su trabajo científico-histórico, dado que la cantidad de objetos tratados por Humboldt y el sinnúmero de procedimientos empleados no se dejan aglutinar en un término; en el ámbito alemán este concepto es prácticamente desconocido. Agrega:

> Si Humboldt fue un revolucionario (y pienso que quizás fue uno), la razón no fue el invento de las diferentes partes de la ciencia humboldtiana. Fue revolucionario porque elevó el complejo entero en un esfuerzo prioritario de ciencia profesional a lo largo de unos 40 años.[47]

Aunque a Humboldt no se le considere un revolucionario ni en el ámbito político ni en el científico, tenemos que aceptar que el autor de *Reise in die Äquinoktial-Gegenden des Neuen Kontinents* ha puesto las bases para una concepción de ciencia sui géneris, cuya característica principal se debe buscar en la combinatoria y el encadenamiento y no tanto en la innovación (o «el invento»). Desde temprano su forma de trabajar se convierte en atributo del «pequeño boticario» del castillo de Tegel, tal y como lo reconociera su hermano Wilhelm en una carta del 18 de marzo de 1793 dirigida a Carl Gustav von Brinkmann:

---

[46] Sin lugar a dudas deberían mencionarse, además de Forster, otros científicos naturales, filósofos y literatos como impulsores de Humboldt. En primer término a Goethe, Schiller, Bernardin de Saint-Pierre o Chateaubriand. En especial, se ha vuelto a resaltar en los últimos tiempos la importancia de Schiller. Véase el hermoso trabajo de Thomas Strack, «Alexander von Humboldts amerikanisches Reisewerk; Ethnographie und Kulturkritik um 1800», en *The German Quarterly* (Baltimore), LXXIX, 3 (verano de 1996), pp. 233-246.

[47] Susan Faye Cannon, *Science in Culture. The Early Victorian Period*, New York: Dawson and Science History Publications, 1978, p. 77.

> Le considero sin reserva y sin excepción alguna la persona más inteligente que he conocido. Está hecho para relacionar ideas, reconocer cadenas de objetos, que sin él, habrían permanecido ocultas durante generaciones. Una colosal profundidad de pensamiento, una clarividencia inalcanzable y la más inusitada rapidez para combinar; todo esto se une en él con una disciplina férrea, una vasta erudición y un espíritu investigativo ilimitado y tiene a fuerzas que articular cosas que cualquier otro mortal tendría que dejar irresuelto.[48]

Wilhelm reconoció en su hermano un estilo de pensamiento que radicaba en la combinatoria, en la capacidad para relacionar las ideas y éste posteriormente se convertirá en su estilo de hacer ciencia. Con toda razón se podría distinguir la innovación del paradigma de la ciencia creado por Alexander sobre todo en la combinatoria específica que establece vínculos entre los más diversos ámbitos temáticos, áreas del saber y metodologías. Este pensar en conjunto basado en una cantidad innumerable de investigaciones particulares constituye la clave de la concepción científica de Humboldt.

Podríamos conferirle una orientación nueva a las reflexiones de Susan Cannon si intentamos describir la *Humboldtian Science* como intercultural y transdisciplinaria. Es intercultural y no transcultural, porque parte conscientemente de la perspectiva europea; un hecho gracias al cual nace la figura del viajero europeo, que con tanta frecuencia se puede observar en los textos de Humboldt. Hemos alcanzado quizá en este momento el punto a partir del cual pueden arrancar los primeros, aún tímidos, pasos hacia una ciencia transcultural. La perspectivación de Humboldt en cambio es siempre una europea, que busca el diálogo con otras culturas y se interesa tanto por un intercambio intercultural como por la economía, el comercio y la literatura mundiales. Sin embargo, Humboldt no podía cambiar constantemente la perspectiva cultural, porque exigiría que incluyese visiones desde el interior de cada una de las culturas en sus propias exposiciones. Su concepción de ciencia tiene a su vez una orientación transdisciplinar, porque no busca el diálogo —como ocurre en la interdisciplinariedad— desde el punto de vista de una disciplina específica con las demás especialidades científicas ni el esclarecimiento recíproco de áreas del conocimiento «disciplinado». Alexander von Humboldt aspiraba a sentirse en casa en las más variadas ciencias, o dicho de otra manera: a moverse entre las diversas disciplinas y extender su *vie nomade,* su estilo de vida nómada, también al mundo de la ciencia. Nunca buscó la especialización que le hubiese llevado a un diálogo fragmentado con otros especialistas, sino un saber nómada, que, gracias a una extensa red de corresponsales en todo el mundo y a una infatigable capacidad de trabajo, siempre le mantiene abierta la posibilidad de argumentar simultáneamente desde los puntos de vista de las diferentes disciplinas. Las limitantes que hoy nos oprimen en la investigación interdisciplinar (o recíprocamente «disciplinada») no las conoce su pensamiento.

La interculturalidad y transdisciplinariedad de la *Humboltian Science* son tesoros valiosos que la *Humboldt industry* no ha logrado reconocer en los doscientos

[48] Citado según Hanno Beck (ed.), *Gespräche Alexander von Humboldts,* Berlin: Akademie, 1959, p. 6.

años transcurridos desde el inicio de su viaje americano, que sobre todo fue un viaje transdisciplinar e intercultural. Se trata de valores cuya importancia no sólo es biográfica o histórico-científica, sino que son también de gran actualidad e interés para los debates contemporáneos sobre las relaciones entre las diferentes ciencias y de éstas con la sociedad, dentro de una interrelación comunicativa a nivel mundial. La *Humboldtian Science,* empero, se funda en una *humboldtian writing,* que fue la que le permitió al autor de *Examen critique* producir, con ayuda de determinados procesos de escritura y estrategias para componer el texto, aquella impresión de conjunto, que a su vez descansaba en la concepción de un todo. Porque Alexander von Humboldt supo evitar que su inquietud y su constante ocupación con varios asuntos a la vez desembocaran en un diletantismo científico y logró convertirlos en un proceso de complejidad creciente del saber y del escribir. Sería inimaginable la ciencia de Humboldt sin su escritura, porque el erudito prusiano no habría sido capaz de presentar lo pensado en conjunto de esa manera —y no como una recopilación por escrito—. En esta escritura humboldtiana radica, según mi opinión, la clave de su obra completa y también de la adecuada comprensión de la misma. Partiendo de las disciplinas particulares —aunque fueran disciplinas transversales como la geografía— hoy día ya no podríamos llegar a esta comprensión.[49]

Hasta ahora los escritos de Alexander von Humboldt se leían en la mayoría de los casos haciendo como si la escritura y la forma de su presentación fueran transparentes y nos permitieran una comunicación inmediata con cada uno de los contenidos allí presentados. Las estrategias de escritura de Humboldt han contribuido mucho a dar esta ficción de inmediatez, porque apuntaban hacia una percepción lo más «natural» posible; como si simularan la naturaleza.

Así le escribe a Varnhagen von Ense:

> Lo que se describe de manera sencilla y científica debe mezclarse siempre con lo que se escribe en estilo oratorio. Así es la naturaleza misma. Las estrellas fulgurantes nos alegran y entusiasman, y sin embargo en la bóveda celestre todo gira en figuras matemáticas. Lo más importante es que la expresión siempre sea refinada, porque entonces no carecerá de la impresión de la grandeza de la naturaleza.[50]

El autor de las *Ansichten der Natur* buscó a lo largo de toda la vida posibilidades para lograr el efecto de la inmediatez sin correr el peligro de ver su representación literaria desvirtuada como «prosa poética». «Un libro de la naturaleza», le escribió el 24 de octubre de 1834 a Varnhagen von Ense, «tiene que producir la misma impresión que despierta en nosotros la naturaleza».[51] El código aspirado por Humboldt debe ser, por así decirlo, «naturalmente» sobredeterminado, para crear la ilusión de que

---

[49] Véase también en relación con esta problemática desde la perspectiva de la historia de la recepción, Ottmar Ette, «Alexander von Humboldt heute», en Frank Holl (ed.), *Alexander von Humboldt, op. cit.,* pp. 19-31.

[50] *Briefe Alexander von Humboldts an Varnhagen von Ense, op. cit.,* p. 92 (carta del 28 de abril de 1841).

[51] Ídem, p. 23 (la fecha del 27. 10 probablemente es errónea); compárese también Hans Blumenberg, *Die Lesbarkeit der Welt,* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986, pp. 283 s.

no hay ningún código, ninguna literaricidad y dar la impresión de aquel cristal de la ventana a través del cual contemplamos —sin reflexionar sobre él— el mundo de afuera.

Por supuesto, esto no es más que un procedimiento no sólo efectivo sino también calculado de borrar lo «literario» de la escritura en la representación de la naturaleza. Humboldt intentaba ocultar el carácter de artefacto de sus publicaciones por medio de técnicas literarias que —similar a los códigos de los realismos del siglo XIX[52]— aspiraban a producir un «efecto de realidad», un *effet de réel*. Esto no afectó en nada al carácter científico de sus escritos. Los objetos, contenidos y resultados de su pensamiento, así como de las ciencias por él practicadas, sólo los podemos percibir a través de sus escritos y por lo tanto como resultados de procesos de escritura y lectura de suma complejidad.

En la investigación sobre Humboldt, en mi opinión, se ha tardado demasiado en ver los cristales a través de los cuales se estaba mirando la obra de Humboldt. Después de los debates llevados a cabo en el siglo XX desde la perspectiva de las diversas disciplinas particulares, sabemos que Alexander von Humboldt fue sin duda un naturalista (en el sentido del *naturaliste* francés), historiador, filósofo y geógrafo; pero deberíamos ser conscientes de que no se le puede comprender a partir de una disciplina particular, porque fue más que un geógrafo, un filósofo, un naturalista o un historiador. Si queremos entenderlo como escritor, entonces hoy día ya no podemos «acaparar» al autor del *Kosmos* partiendo de «la profesión del literato» —que no es ninguna disciplina, sino más bien un tipo de actividad—. No obstante, es válido preguntarse con qué procedimientos y técnicas Humboldt logró *re-presentar* la compleja combinatoria de una investigación transdisciplinar y un pensamiento intercultural, y, a su vez, mantener en movimiento este pensamiento y esta escritura transgresores de fronteras.

Además no debemos olvidar que, para Alexander von Humboldt, la ciencia, la ética y la estética formaban un todo indisoluble, y que le movía, tal y como lo confesara en *Mes confessions*, una inquietud moral *(inquiétude morale)* para la cual las fronteras de lo transdisciplinario también habrían sido demasiado estrechas. El vínculo entre ética y estética, fundamental para el pensamiento de Humboldt, no sólo se deja relacionar con la figura del viajero «nomadizante», al cual le corresponde una función central —conforme a su género— como instancia mediadora de experiencias de alteridad cultural, sino que también nos permite vislumbrar el perfilamiento de la figura del intelectual; que no está atado a los límites del discurso científico. Escribir en la modernidad para Alexander von Humboldt, siempre lleva consigo —así como para Forster, aunque de una manera diferente, menos «revolucionaria» o «jacobina»— la responsabilidad, que hoy en día consideramos como función del intelectual. También ella cuenta entre los elementos centrales de la modernidad europea. Por más variado y amplio que haya sido su concepción de la ciencia, siempre la vio —y comprendió también su propia persona— en la responsabilidad social. También en esto radica la modernidad de un escribir, que, como ningún otro, logró

[52] Véase para ello el próximo capítulo.

expresar la multiformidad de una modernidad *europea,* en cuya conformación Humboldt esencialmente había participado (y en cuyo final probablemente nos encontremos ahora). La *Humboldtian writing* es un escribir en la modernidad que, aunque la trascienda en mucho, no ha perdido su fuerza estética y su inquietud moral. Muestra y pone en movimiento a la literatura en más de un sentido y desarrolla una dinámica, que, desde la perspectiva actual, se puede apreciar otra vez con mayor precisión en la heterogeneidad de sus combustibles discursivos.

CINCO • TRAVESÍA

Del espacio narrativo moderno al Orbis Tertius

Narración a cambio de amor

El escultor coge el martillo y lo arroja contra su propia obra. Pero no acierta su blanco: la estatua de una bella mujer que él mismo ha creado. Ésta será su última acción artística. No obstante, este acto —el fracaso de una destrucción después de una relación de amor frustrada— representa a su vez el principio de una nueva filiación de obras de arte. No es el arte, sino el artista el que muere. Lo que a primera vista parece ser una simple variación del motivo *ars longa, vita brevis,* es más: constituye la médula de la *nouvelle* de Balzac, *Sarrasine,* editada por vez primera en la *Revue de Paris* en el año 1830, y lógicamente su protagonista, el escultor francés del mismo nombre, se desploma, mortalmente herido por tres punzadas de estilete en el corazón, no sin antes agradecer a sus asesinos, que obran por encargo del cardenal Cicognara, de haberle librado de sus penas con esa «obra de caridad digna de un cristiano».[1]

Este mortífero *bienfaiteur,* nos enteramos al final de la *nouvelle,* no sólo mandó asesinar a Sarrasine, sino que se apoderó también de la estatua, que la agraciada mano del artista había hecho para, acto seguido, mandarla esculpir en mármol. Así, la muerte del autor, ordenada por el poderoso clérigo, se realiza simbólicamente dos veces y abre el camino para una apropiación (artística) de su vida y de su amor. La estatua de mármol del amor de Sarrasine se encuentra expuesta, según el narrador, en el «musée Albani»: allí la habían hallado los familiares de la modelo en 1791 y encargado al pintor Vien una copia. Dicha copia, que más tarde le serviría de muestra a Girodet para la realización de su *Endymion* —y por lo tanto de aquella obra que Balzac hubiera visto con sus propios ojos y posteriormente convirtiera en el motivo para la elaboración y el significado de su *nouvelle*— era a su vez idéntica al cuadro del Adonis, que Madame de Rochefide —quien escucha atentamente al narrador— admirara el día anterior en la casa de Lanty. Esta sucesión de obras de arte

[1] Honoré de Balzac, «Sarrasine», en (Id.), *La Comédie humaine, tomo VI. Études de Moeurs: Scènes de la vie parisienne.* Edición publicada bajo la dirección de Pierre-Georges Castex, con la colaboración en este tomo de Pierre Citron, René Guise, André Lorant y Anne-Marie Meininger, Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1977, p. 1074.

une ambas diégesis (la espacial con la temporal) de la *nouvelle*, la narración marginal con la central y, por ende, el año 1758 en Roma con el año 1830 en París. Esta concatenación de obras de arte es la que apenas hace posible la obra de arte de la *nouvelle*.

Asistimos a una filiación bastante compleja que incluye a la cantante de carne y hueso, Zambinella, la estatua del ficticio escultor Sarrasine, la copia del pintor francés y maestro de David, Joseph Vien; el cuadro de su compatriota y alumno de David, Anne-Louis Girodet-Trioson, y culmina —ante el telón de fondo de un baile en la casa Lanty, donde la bella marquesa había visto el cuadro— en aquel contrato que debería unir al narrador con su joven oyente en una noche de amor a cambio de que él le cuente el cuento. La división de la *nouvelle* de Balzac en una estructura marginal y una interna de alguna manera obedece al síndrome de Scherezade: «¡Narra bien, si no serás castigada!» —aunque aquí el castigo no será la muerte, sino, en último caso, el incumplimiento de la promesa de amor dada. Narración a cambio de amor—. Sin embargo no se consuma el trato entre *narrateur* y *narratair*, entre narrador e interlocutor —y por lo tanto el deseo de amor del yo narrador—: a la narración no le sigue la noche de amor ni en 1830 ni tampoco en 1758, porque nunca se lleva a cabo la unión amorosa entre Sarrasine y Zambinella.

La causa de ambas des-ilusiones es la misma: Zambinella. El enigma, cuyo desenlace trata de averiguar Madame de Rochefide sirviéndose de sus encantos femeninos, gira en torno a la identidad de aquel anciano que se encuentra en la casa de los Lanty y cuya presencia despierta el miedo (aunque lleno de curiosidad) en los invitados del suntuoso baile, sobre todo en la altiva marquesa. El narrador conoce la solución del enigma y sabe que el personaje centenario y aquel Adonis, cuya representación iconográfica contempla extasiada la joven, son una y la misma persona: Zambinella. La terminación femenina de este seudónimo desorienta: Zambinella es uno de los eunucos, que representaban papeles femeninos en los escenarios de Roma, ya que en el Estado Pontificio estaban prohibidas las actuaciones femeninas.

Debido a esto, los desnudos artísticos que le siguen son altamente complejos; el modelo del eunuco se convierte en una estatua femenina, que en las representaciones de Vien y Girodet adoptará la forma del Adonis, respectivamente la del Endymion, y con ello —como comenta la marquesa— se vuelve a encontrar en el cuerpo masculino demasiado bello. La cadena de obras de arte encierra por ende un movimiento transexual, que cruza permanentemente las fronteras entre los géneros y configura de nuevo el espacio de especificidad genérica.

El «acontecimiento inaudito» que exigía Goethe del género narrativo de la *nouvelle*[2] descansa así en una convención social y sólo puede surtir efecto porque en el siglo XVIII existía una diferencia cultural entre Roma y París, de la cual es víctima Sarrasine, ya que por lo visto no tenía idea de la existencia de eunucos en los esce-

[2] En sus charlas con Eckermann del 25 (y 29) de enero de 1827.

narios de Roma.[3] Una diferencia que por cierto ya no existe, le explica el narrador a su oyente tranquilizándola, gracias a los «progresos hechos por la civilización actual».[4] En la modernidad, las fronteras entre los géneros se han vuelto a trazar y recolocar en su sitio. Esto tendrá consecuencias para el proceso narrativo en sí. Lo inaudito del acontecimiento se pone en manos de la realidad en el pasado para lograr que disminuya su efecto en el propio presente. Sin embargo, el narrador no logra —aunque le facilite este último indicio— convencer a su compañera para consumar la tan deseada noche de amor: la castración y la prohibición de amor han pasado definitivamente de la narración central a la marginal. El Scherezade masculino ha perdido el juego (aunque no rueden cabezas).

El escultor y su modelo

Si la bella marquesa cae en la trampa, tal y como le sucediera a Sarrasine, de una primera lectura «ingenua», la posición del autor es la de un artista versado en el manejo de codificaciones múltiples. Ya la segunda frase del texto le muestra sentado «en el alféizar de una ventana, y oculto tras los pliegues ondulantes de una cortina muaré».[5] Su posición no solamente lo ubica entre un afuera y un adentro, entre la oscuridad y la luz, el frío y el calor, entre el ver y no-ser-visto, entre la vida y la muerte. En la ventana se encuentra un bastidor, que remite tanto al futuro encuadramiento narrativo como a la creación pictórica de su retrato. El telón, que lo sustrae de las miradas, es tanto un elemento del teatro, del espectáculo del baile, que él mismo contempla (o mejor dicho, escenifica) desde su posición distanciada, como un elemento del mismo bastidor.

Sarrasine, el otro —y más excéntrico— artista de la novela, presenta de manera concisa aquella serie de diferentes transposiciones estéticas que caracterizan la *nouvelle* de Balzac. Su primer encuentro con la «primadona» lo lleva a delirar, aturdidos los oídos y los ojos y a su vez intensificados de forma alucinante en su capacidad de transmisión sensorial. Su *passion* y su *délire* lo devuelven al arte y al intento de dibujar de memoria a Zambinella, a quien acaba de ver en la escena:

> Era una suerte de meditación material. En una hoja aparecía la Zambinella en aquella actitud, en apariencia tranquila y fría, que apasionaba a Rafael, a Giorgione y a todos los grandes pintores. En otra tornaba su cabeza con finura después de una coloratura y parecía escucharse a sí misma. Sarrasine pintaba a su amante en todas las poses: la creó sin velo, sentada, de pie, recostada o casta y amorosa, realizando, gracias al delirio de sus lápices, todas las ideas caprichosas que asedian nuestra imaginación cuando pensamos intensamente en una amante. Pero su enfurecido pensamiento iba más allá del dibujo. Veía a la Zambinella, le hablaba, suplicaba, agotaba

[3] Para la imagen literaria de Roma, véase el estudio revelador de Titus Heydenreich, «Das "unheimliche Rom" in der Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts», en Ulrich Schulz-Buschhaus y Helmut Meter (eds.), *Aspekte der Erzählens*, Tübingen: Narr, 1983, pp. 177-200.

[4] Balzac, «Sarrasine», *op. cit.*, p. 1075.

[5] Ídem, p. 1043.

> mil años de vida y felicidad con ella al ponerla en todas las situaciones imaginables, ensayando, por así decirlo, un futuro con ella.[6]

A diferencia de la doble codificación que establece el narrador entre la «realidad» y el «arte», por ejemplo referido a la figura del eunuco —su arte de narrar no en vano tiene como meta la consumación real del amor corporal—, las codificaciones de Sarrasine sólo se orientan en una tradición iconográfica y un caudal de cuadros e imágenes obsesivos. De ello depende su intensidad como artista; y en su calidad de hombre, su condición de estar a merced de la «realidad». En el pasaje anteriormente citado, la mujer, que el artista sólo ve desde lejos y de manera alucinante y anhelante, es convertida por él en una (figura- de) arte *[Kunst (-figur)]*, que se asemeja menos a los trabajos de su maestro, el escultor Bouchardon, que a las imágenes canónicas de los grandes artistas italianos Rafael y Giorgione. El cuerpo vivo y tridimensional de la (presunta) y amada mujer se reduce a una bidimensionalidad que, a su vez, permite disponer de este cuerpo como sistema de líneas y superficies. La condición indispensable es —no lo olvidemos— su unívoca filiación sexual, la pretendidamente evidente fijación de los límites dentro del espacio específico de los géneros.

Sarrasine, en efecto, no posee la encarnación del cuerpo amado durante su *méditation matérielle;* sin embargo, tiene el dominio sobre sus poses y formas de expresión —si bien sólo dentro de un espacio de arte por él gobernado, que pone en movimiento el objeto de su anhelo heterosexual (y no transexual)—. Éste es sin duda el poder que tiene el artista plástico sobre su objeto. Sin embargo, no le basta porque su imaginación le impone escenas de un futuro común, de una vida compartida, que únicamente se deja ordenar mediante la narración: las poses y posiciones se convierten en posturas y situaciones, las imágenes del cuerpo se transforman en cuadros de la vida real. Se desarrolla así una dinámica casi cinematográfica. Parecen haberse alcanzado los límites de la representación plástica estática. Sarrasine consigue pasar así de un arte (bidimensional) del espacio plano, esto es, del arte de la pintura que se había descargado en una *secuencia* de dibujos, a un arte del tiempo de la narración, que proyecta la secuencia de las poses corporales aisladas en un futuro cuadro imaginado y animado de la vida. Se logra reconocer una rivalidad subliminal entre el arte visual y narrativo; y un arte del contemplar se opone a un arte del escuchar. Con Sarrasine y la figura narradora se hacen frente dos tipos de artistas que se diferencian no sólo con respecto a su intercalación diegética, es decir, espaciotemporal, sino también —y sin tomar en cuenta todos los paralelos y el fracaso que ambos sufren como amantes— por su apreciación del arte.

Esto sale a la luz a través del trabajo escultórico —no mencionado en el pasaje anterior—, que inmediatamente después de la primera mirada sobre la Zambinella, tan festejada por el público, se le impone en un arrobamiento extático espontáneo e incontrolable:

> Sarrasine echaba gritos de placer. En este momento admiraba la belleza ideal; esa perfección había buscado hasta ahora por aquí y por allá en la naturaleza, y había

[6] Ídem, p. 1062.

> mandado de un modelo, muchas veces innoble la redondez de una pierna acabada; de la otra los contornos de sus senos; de ésta las blancas espaldas, de una joven el cuello, las manos de esta mujer, la rodilla pulida de aquel niño, sin encontrar jamás bajo el cielo frío de París las creaciones ricas y suaves de la Grecia antigua. La Zambinella parecía reunir, bien vivas y delicadas, aquellas exquisitas proporciones de la naturaleza femenina, que despertaban los ardientes deseos y sobre los que el escultor es el juez más severo y más apasionado.[7]

La referencia que a renglón seguido se hace al «cincel de los griegos» subraya también aquí un traslado paralelo del cuerpo vivo a una escultura tridimensional; esto es, siguiendo el ejemplo del arte escultórico de la Antigüedad griega. En Zambinella, sin embargo, la belleza natural se ha convertido ya en belleza artística. Aquí la tarea del artista, que radica en destazar los cuerpos de muchos modelos para volver a unir las piezas y alcanzar la *beauté idéale* a través de la combinación, parece concluida: Zambinella (en los ojos de Sarrasine) ya es una obra de arte, y precisamente este hecho le habría tenido que llevar a una segunda lectura menos extática y más crítica («más severa») de esta belleza ideal. Porque el cuerpo de Zambinella ya había sido destazado, aunque no por la mano de un artista, y vuelto a componer, para poder hacer del cuerpo del joven aquel cuerpo sonoro transversal a los límites de género antiguos, que demandaba la tradición artística. La renuncia a la segunda lectura lleva a Sarrasine a morir en la vida real, mas no en el arte. Es, en cierto modo, la estatua la que asesina al artista, para poder convertirse en el punto de partida de una genealogía artística propia en cuyo final se encuentra, en la *nouvelle* de Balzac, el proceso de lectura del narrador: así, a través de un movimiento complejo, transgresor de las fronteras de género, Sarrasine se convierte en *Sarrasina*. Se han creado las condiciones para un espacio narrativo moderno.

Balzac y su modelo

Del diálogo de las dos figuras artísticas resulta también el contraste a la poética de Honoré de Balzac. Porque éste había acuñado en el *Avant-propos* de su *Comédie humaine* en el año 1842 la famosa fórmula de que la sociedad francesa era el historiador en este ciclo, el novelista, en cambio, no era más que su secretario. Y continuaba diciendo:

> Al disponer el inventario de vicios y virtudes, al reunir las partes principales de las pasiones, al pintar los caracteres, al elegir los eventos principales de la *sociedad*, al componer los tipos por medio de la reunión de los rasgos de muchos caracteres homogéneos, quizás lograría escribir aquella historia olvidada por tantos historiadores, la de las costumbres.[8]

[7] Idem, p. 1060.

[8] Honoré de Balzac, «Avant-propos», en (id.), *La Comédie humaine*, tomo I, París: Gallimard (Édition le la Pléiade), 1976, p. 11. (El término en cursivas está escrito con letras mayúsculas en la obra original rancesa.)

El secretario de la sociedad francesa se presenta aquí por cierto como «pintor de caracteres», que trabaja con la técnica de reunir los distintos rasgos de los más diversos modelos. Pero su forma de proceder no apunta hacia un *beau idéal* —que Balzac no deja de mencionar en su argumentación[9]—, sino a la elaboración de aquellos tipos que representan a la población de la *Comédie humaine* y corresponden a la idea de «especies sociales» de *Espèces Sociales*,[10] desarrollada por él e inspirada en modelos de las ciencias naturales. Aunque Balzac se sirva de aquella técnica, que también había aplicado Sarrasine antes de su primer encuentro con Zambinella, no se orienta en la estética de las bellas artes «según la cual los artistas exageran la belleza humana, siguiendo una doctrina, que los lleva a idealizar todo».[11]

Balzac, que se había encontrado a Alexander von Humboldt en los salones parisinos, conocía las posiciones estéticas y científicas del prusiano y admiraba su obra,[12] intentaba más bien conquistar una postura más allá de la separación aristotélica entre el historiador y el poeta, o dicho de otra manera, entre *res factae* y *res fictae*, tal y como lo lograra expresar con tanta precisión George Sand en su formulación de 1861:

> Balzac, que ha tratado de buscar lo absoluto dentro de un cierto orden de descubrimientos, casi había encontrado en su propia obra la solución de un problema desconocido por él, la realidad completa en la ficción completa.[13]

Es esta ficción completa de una realidad completa que constituye sin duda la modernidad de su concepción acerca de la literatura, que por cierto sigue el precepto de mimesis que Aristóteles en su *Poëtica* quería ver aplicado tanto por el poeta como por el pintor u otros artistas plásticos.[14] Siguiendo a Rainer Warning, podríamos hablar de una «nueva interpretación del término ficelón», que permite nuevas modelaciones de la realidad o remitir, tal y como lo hiciera Winfried Wehle, a una «modernización poetológica».[15] Aquel elemento importante para la conciencia de la modernidad, decisivo para la concepción que Balzac tiene sobre la novela; aquel que dinamiza el carácter de cuadro de la historia natural y con ello abre la episteme clásica, en el sentido que le diera Foucault,[16] hacia una dimensión profunda de historia, en la *Comédie humana* es sin duda la *casualidad*. Ésta le permite a Balzac poner en movimiento continuo a las especies zoológicas aprisionadas conceptualmente en el cuadro estático de la historia natural, como «especies sociales», ya que la casualidad —como nos lo

---

[9] Ídem, p. 15.
[10] Ídem, p. 8.
[11] Balzac, «Sarrasine», *op. cit.*, p. 1054.
[12] Cfr. para ello, entre otros, Otto Krätz, *Alexander von Humboldt, op. cit.*, pp. 135-138.
[13] George Sand incluirá después este ensayo sobre Balzac en su antología *Autour de ma table*, Paris: chel Lévy, 1876, p. 199.
[14] Cfr. Aristóteles, *Poetik*, capítulo 25.
[15] Rainer Warning, «Chaos und Kosmos. Kontingenzbewältigung in der "Comédie humaine"», Hans-Ulrich Gumbrecht, Karlheinz Stierle y Rainer Warning (eds.), *Honoré de Balzac*, München: Fink, 19 p. 10; así como en el mismo volumen, Winfried Wehle, «"Littérature des images". Balzacs Poetik der senschaftlichen Imagination», p. 60.
[16] Cfr. Lepenies, *Das Ende der Naturgeschichte, op. cit.*; así como Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, op.

mostrado Erich Köhler[17]— tiene la facultad de reconciliar lo posible con la necesidad histórica de forma muy convincente a través de la literatura.

Si Aristóteles le había dado la preferencia al probable imposible y no al improbable posible,[18] el discurso mimético de Balzac, arraigado en esta conceptualización, ahora se dinamiza históricamente gracias a la fertilización de la casualidad *literaria*. Podríamos, empero, decir que con ello el novelista, el artista de la narración, gana en ventaja frente al pintor y al escultor. Porque sus retratos y estatuas se dejan colocar en secuencias complejas capaces de representar a través de la narración los más variados procesos de transformación. «El estado social» *(L'État Social)* —tal y como podemos leer en Balzac— «conoce aquellas casualidades que la *naturaleza* no se puede permitir, porque es la *naturaleza* más la *sociedad*».[19] Y poco después le sigue a esta fórmula el credo del autor de la *Comédie humaine:* «La casualidad es el novelista más grande del mundo: para ser fecundo, hay que estudiarla».[20] No siempre —y ésta es mi opinión— «el capricho de la casualidad», en el sentido que le diera Köhler, tiene que tener su origen en la «necesidad social»; sin embargo, la casualidad en Balzac es invariablemente «un principio» de cuya noción depende el éxito de la obra literaria.[21] El trabajo literario implica un estudio cuidadoso, una lectura crítica de la contingencia y de sus repercusiones en la sociedad (francesa).

El modelo narrativo moderno

Fue la casualidad la que llevó al narrador y a la marquesa hasta el cuadro del Adonis de Vien, y también había sido la casualidad la que décadas antes llevara a Sarrasine en sus paseos por Roma, «la reina de las ruinas»[22] —y resulta difícil no pensar en este momento en las famosas *Quelques promenades dans Rome* de Stendhal—, hasta el histórico *Teatro Argentina*, donde una muchedumbre exclamaba llena de entusiasmo los nombres de Zambinella y Jomelli. Y finalmente, también fue la casualidad —y no tanto la «fuerza tan extraordinaria»[23] del artista— la que hiciera que Sarrasine errara el blanco y con ello pusiera en movimiento las filiaciones artísticas presentadas al comienzo. El *hasard* hace posible la realización de un «acontecimiento inaudito», lleva a cabo lo posible en la realidad (ficcional) y crea también las condiciones para la creación de la obra de arte (literaria).

Entre la narración central y la marginal, y en especial entre las dos figuras de los artistas, el escultor y el narrador, se establece una relación de tensión, en la cual —como vimos— se ha entretejido una poética inmanente. A la estática de la escultura se le contrapone la dialogicidad del proceso narrativo, cuya dinámica se desa-

[17] Véase Erich Köhler, *Der literarische Zufall, das Mögliche und die Notwendigkeit*, München: Fink, 1973.
[18] Aristóteles, *Poetik*, capítulo 24.
[19] Balzac, «Avant-propos», *op. cit.*, p. 9 (los términos en cursivas en el original francés son palabras escritas con letras mayúsculas).
[20] Idem, p. 11.
[21] Köhler, *Der literarische Zufall, das Mögliche und die Notwendigkeit, op. cit.*, pp. 46 s.
[22] Balzac, «Sarrasine», *op. cit.*, p. 1059.
[23] Idem, p. 1075.

rrolla a la sazón en la lectura de obras de arte plásticas: la literatura se apropia de la pintura y de la escultura ya que por su écfrasis los saca de la puja.[24] Para colocar a los retratos en su historia, para dinamizar las especies, respectivamente los tipos sociales, el más capacitado es el artista de la palabra, el novelista. Su arte tiene la facultad de contemporizar incluso los marcos y obtener efectos estéticos de esta contemporización, que en un sentido muy amplio pueden considerarse modernos. El novelista se convierte de este modo, dándole un nuevo giro a las contemplaciones de Baudelaire acerca de la *Peintre de la vie moderne* de 1859, en un *pintor moderno* de la vida en su dinámica.

La relación de tensión entre las diversas formas de ver el arte sale a relucir, tal y como lo hemos podido mostrar, en los diferentes procesos de lectura del narrador y de Sarrasine (así como de la marquesa). Si en Sarrasine la condensación de las más diversas partes en una figura homogénea apuntaba hacia una belleza ideal e intemporal, en Balzac esta técnica va dirigida hacia la construcción contemporizada de un tipo social que remite a modelos científicos y a su vez los supera. Lo cual de ninguna manera significa que se quiera igualar la posición del narrador interno del texto con la del autor externo al texto: entre los dos media la textualización del proceso narrativo, expresada ya a través de la metáfora balzaciana del secretario. Además a Sarrasine, el andariego en Roma, puede considerársele un antecedente literario de aquella temática de encuentros casuales, que, como es sabido, en el contexto de las experiencias de la gran metrópoli modelaban estéticamente aquella modernidad literaria en la lírica de Baudelaire, a la cual Balzac logró dar una expresión artística adecuada en su *Sarrasine* por medio de la ficción completa de una realidad completa. Ambas figuras de artista han sido delineadas de manera demasiado ambivalente para poderlas confrontar antitéticamente. Sin embargo, se diferencian en un punto importante tanto para la concepción del relato *(récit)* como también para la de la *nouvelle:* en la interpretación y la costumbre de su lectura.

Los lectores de Balzac

Indudablemente hay diversas maneras y métodos para leer los textos de Balzac. El duque de Guermantes, por ejemplo, leía a Balzac casi siempre los domingos, disfrutando un bizcocho con miel en la «pequeña biblioteca en el segundo piso», donde tenía a *tout Balzac,* para no tener que convivir con los invitados de su mujer. Marcel Proust, quien tuviera una fina sagacidad y gran interés en una tipología de lectores[25] y sus costumbres, le anteponía a esta escena la siguiente contemplación:

[24] Para los antecedentes de la rivalidad entre la literatura y la pintura, véase Joseph Jurt, «Les arts rivaux. La description littéraire-le temps pictural (Homère, Poussin, Le Brun)», en *Neophilologus,* 72 (1988), pp. 168-179.

[25] Véase, para la concepción de Proust acerca de la lectura, entre otros, a Volker Roloff, «Von der Serpsychologie des Fin de siècle zum Lektüreroman. Zur Thematisierung der Lektüre bei Autoren der Jahrhunderwende (unter anderen Huysmans, Eça de Queirós, Unamuno, Proust)», en *LiLi. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik,* XV, 57-58 (1985), pp. 186-203; así como en general acerca de la lectura Alberto Manguel, *Eine Geschichte des Lesens,* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1999.

> Claro que Balzac tuvo un público lector, así como también lo tuvieron los otros novelistas, que se interesaban en sus novelas, más que en la de los otros escritores, no tanto por la obra literaria, sino por la imaginación y la observación. Los errores de su estilo no le molestaban, quedaba prendido de sus cualidades y su búsqueda.[26]

Proust se refiere a un modo de apropiación practicado por Balzac, que de hecho tendría cierta divulgación y aún la debería tener. No sabemos, sin embargo, nada preciso. Es sorprendente que, después de más de un cuarto de siglo de estética de recepción y múltiples análisis sociológicos acerca de la recepción, aún no dispongamos de una tipología consensuada acerca del lector que estuviera a la altura de nuestras categorizaciones de la estética de producción. Sin lugar a duda, la lectura de Balzac en sus trazos elementales se orientó durante mucho tiempo en aquellas indicaciones sobre la relación específica entre la historia y la ficción, que el creador de la *Comédie humaine* les había proporcionado a sus lectores, ya sea a través de comentarios del narrador o a través de explicaciones paratextuales —para ambas formas de proceder hemos visto ejemplos—. De manera muy acertada Gérard Genette hablaba, refiriéndose al primer método, de una «invasión del discurso en el relato narrador (récit)»,[27] y con ello caracterizó el intento de Balzac de lograr una mediación entre el *res fictae* y el *res factae* a través del discurso del narrador: la ficción constantemente se religa al mundo de la experiencia del lector que Balzac ha hipostasiado. La lectura, por ende, se puede maniobrar con eficiencia, tanto paratextual como intertextualmente.

Lo documental en la obra de Balzac, que ya había fascinado tanto a Marx y a Engels y se pone de manifiesto en la rica bibliografía que destaca este tema, seguramente ha cautivado a generaciones enteras de lectores de Balzac. Así, el catedrático romanista de Friburgo, Hugo Friedrich, al que de ninguna manera se puede tildar de marxista, afirma:

> Para ciertos procedimientos en la historia de la sociedad de 1789 a 1840 la obra de Balzac es un documento que no ha sido superado por ningún otro escrito de su tiempo e incluye hoy en día más material y conocimientos que cualquier representación científica, por más bien que ésta esté documentada.[28]

Por cierto, en este sentido la *nouvelle* de Honoré de Balzac también ocupa un lugar especial a raíz de sus características específicas de género y referencias a los objetos. Sin embargo, Balzac hizo el intento de poner al lado de los personajes ficticios algunas personalidades históricas —recordemos al filósofo Diderot, a D'Holbach y a Rousseau o a los artistas plásticos Bouchardon, Vien y Allegrain—. Asimismo, la localización histórica de Sarrasine nos sugiere al menos una lectura en su tendencia histórico-documental, aunque fuera sólo una lectura biográfica referida al autor de la *nouvelle*.

---

[26] Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Paris: Gallimard, 1979, p. 269.

[27] Gérard Genette, «Vraisemblance et motivation», en (id.), *Figures II*, Paris: Seuil, 1969, p. 85.

[28] Hugo Friedrich, *Drei Klassiker des französischen Romans: Stendhal - Balzac - Flaubert*, Frankfurt am Main: Klostermann, 1980 (8.ª ed.), pp. 16 s. Se sobreentiende que la interpretación de Friedrich, tan importante para el punto de vista que sobre Balzac se tiene en Alemania, no se reduce sólo a una lectura documental.

Un lector de Balzac

Roland Barthes presentó en el año de 1970 una lectura de la *nouvelle* anteriormente tratada, que —si uno no estuviera acostumbrado a algo semejante por parte del autor de *Sur Racine*— la habría considerado más o menos escandalosa. No era solamente una provocación, sino que tuvo gran influencia, y no exagera Seán Burke en su hermoso estudio acerca de la muerte y el renacimiento del autor al aseverar que hoy en día ya no se podía leer *Sarrasine,* sin pensar en la interpretación de Barthes.[29] Lo cual sin duda es cierto y a su vez un buen ejemplo para las transformaciones que sufre una obra[30] a consecuencia de una influyente lectura; sin embargo, la parte precedente de este capítulo nos sirvió para demostrar que no es forzosa una lectura de la *nouvelle* a la manera barthiana para escaparse a su vez de la predominante forma de leer biográfico-positivista

Por este motivo no nos debe interesar la pregunta —formulada con frecuencia en este contexto— acerca de la *interpretación* que Roland Barthes nos presenta en *S/Z.* Más que nada debemos considerar aquí aquellos procesos de lectura, que a su vez nos puedan ser útiles en la elaboración de un «marco» teórico específico para la lectura de Borges que efectuaremos en el inciso siguiente.

Si intentamos aplicar la diferenciación conceptual entre ficción y dicción, presentada en el primer capítulo de este libro, a la *nouvelle* de Balzac, sería incuestionable su clasificación dentro de la literatura de ficción. Si la relacionamos con *S/Z* de Barthes, en apariencia y a primera vista pertenecería al ámbito de la dicción, porque se trata de un texto de la literatura crítica en el cual destacan las «cualidades formales»[32] e incluso Citron incluyó esta obra —aunque con disgusto— en la bibliografía final de su edición de *Sarrasine.* Se trata de un libro cuyo volumen es siete u ocho veces mayor que el texto analizado, lo cual es bastante común para un estudio literario. En el procedimiento estructural de un *découpage* Barthes dividió la *nouvelle* de Balzac en 561 unidades diferentes (ni más ni menos) denominadas lexías (o unidades de lectura) y le añade al texto original de tal forma fraccionado sus propios comentarios. Según la diferenciación común en la Antigüedad y la Edad Media entre *scriptor, compilator, commentator y auctor* que realizaba dependiendo del contingente de lo propio o lo ajeno, este autor de las ciencias literarias sería sin lugar a duda —además de ocupar la función de *scriptor* en sentido figurado, ya que el volumen contiene el texto de la *nouvelle* entero y sus fragmentaciones— un comentarista.[33]

---

[29] Seán Burke, *The Death and Return of the Author. Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida,* Edinburgh: Edinburgh University Press, 1992, p. 46.

[30] Nos referimos aquí a una comprensión de la lectura como «convergencia del texto y de la recepción», en el sentido que le diera Hans Robert Jauß, «Racines und Goethes Iphigenie. Mit einem Nachtrag über die Partialität der rezeptionsästhetischen Methode», en Rainer Warning (ed.), *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis,* München: Fink, 1979 (2.ª ed.), p. 383.

[31] Cito según la edición alemana de Genette, *Fiktion und Diktion, op. cit.,* pp. 31 s.

[32] Ibid.

[33] Véase Aleida Assmann, «Fiktion als Differenz», en *Poetica,* 21 (1989), pp. 239-260. Roland Barthes utilizó esta diferenciación algunos años antes en su *Critique et vérité,* Paris: Seuil, 1966, p. 77.

Este estado metatextual se acentúa porque Barthes, tal y como lo hacen los estructuralistas, no sólo analiza la *nouvelle* en el nivel sintagmático, esto es, en la sucesión de las lexías, sino que a su vez realiza un análisis en el nivel paradigmático y para ello utiliza cinco diferentes códigos —hermenéutico, semántico, simbólico, cultural y referido a la trama— para descubrir las codificaciones en las lexías. Barthes demuestra ser aquí un lector profesional, orientado en los métodos científicos de cuño lingüístico.[34] Sin embargo, no termina aquí su juego con la lectura de Balzac, porque su margen y espacio de juego ya no se limita a la ciencia (estructuralista). La lectura que Barthes hace de Balzac es más bien —como a continuación podremos observar— un buen ejemplo para una literatura transgresora de fronteras.

El encuadramiento de la lectura

En cierto modo transversal a la composición estructurada sintagmática y paradigmáticamente corre una sucesión de 93 textos cortos con numeración romana, y provistos de títulos que no sólo han sido repartidos de manera muy regular en las lexías, sino que constituyen la parte inicial y la parte final del análisis y le confieren con ello una especie de marco. Si adoptamos la metafórica textual propagada por Barthes en el contexto del grupo *Tel-Quel*, entonces podemos hablar de un telar dentro del cual los textos con números romanos y aquellos con números arábigos se comportan como los hilos de la urdimbre con los de la trama.[35] Los textos breves con numeración romana además contrastan por su tamaño con las lexías balzacianas impresas en letras pequeñas y negrillas y asimismo con los comentarios de Roland Barthes, impresos en letras pequeñas. Resultan, por ende, en el nivel gramatextual[36] una estructura y una textura, cuya construcción sencilla es muy lógica; sin embargo, desde el punto de vista de la técnica de la lectura es muy compleja. Así, a partir de la conformación tipográfica se hace evidente la polifonía de este texto.

Con ello, empero, se pone en tela de juicio el estatus puramente metatextual de esta publicación. Porque los textos de numeración romana impresos con letras de tamaño «normal» no sólo contienen reflexiones metatextuales o de teoría literaria, sino que dan fe a su vez de una praxis de escritura y de componentes en parte autobiográficos, en parte empero ficcionales, debido al juego creativo con los elementos teóricos del discurso. Así resulta un tejido textual que en una lectura lineal se presenta como un continuo oscilar entre elementos más que nada diccionales y elementos más que nada ficcionales, sin convertirse en una amalgama o una mezcla (en términos de Genette).

---

[34] *S/Z* también en este sentido ha sido y seguirá siendo una provocación; véase la continua crítica fundamental narratológica que desconoce del todo el estatus textual del intento barthiano, realizada por Claude Brémond y Thomas Pavel en su obra *De Barthes à Balzac. Fictions d'un critique, critique d'une fiction*, Paris: Albin-Michel, 1998.

[35] *Más* extensamente tratado en Ottmar Ette, *Roland Barthes. Eine intellektuelle Biographie*, *op. cit.*, pp. 308-325.

[36] Véase Lapacherie, «Der Text als ein Gefüge aus Schrift (Über die Grammatextualität)», *op. cit.*, pp. 69-88.

Sarrasine, por lo tanto, no sirve sólo de pre-texto para un análisis metatextual, sino que es a su vez pretexto para la propia escritura, que busca sustraerse a clasificaciones e interpretaciones unívocas. En el texto científico-literario de índole estructuralista se entreteje otro texto, cuyos teoremas, igualmente complejos y polisémicos, deconstruyen con sutileza el procedimiento estructuralista y además se acumulan polisémicamente gracias a su espontaneidad en el uso de metáforas y neologismos, tanto en el texto de referencia literario como en el propio metatexto crítico. No en vano se compara en el texto de la solapa del libro —como siempre, redactado por el mismo Barthes— la estructuración del libro que así se ha formado con una partitura (polifónica). Explica, que se trata de un «método de lectura» cuya meta es la *pluralización* de la crítica.[37] El lector debe dejar de ser consumidor, para por fin convertirse en «productor de textos».[38] Es aquí donde Barthes ve la posibilidad de hacer tambalear la rígida diferencia entre el lector y el autor, y podríamos agregar: también entre *participant* y *observer.*

De este modo, la lectura se convierte en punto de partida no sólo para poner en entredicho los papeles del autor y del lector, sino que lleva además a la producción de un nuevo texto a partir de la lectura. Ambos procesos han sido atados el uno al otro —aunque aquí el procedimiento sea diferente al aplicado en la *nouvelle* de Balzac—. La diseminación —y este término acuñado por Derrida se menciona repetidas veces— en *S/Z* no se lleva a cabo en el texto ajeno, sino a través de la apropiación del mismo por medio de la lectura y del proceso del escribir que la acompaña. De ninguna manera se trata aquí —como de manera provocadora lo formulara Barthes— de un agotamiento de la polisemia del texto de referencia por parte del comentarista, sino de un «*malmener* le texte, à lui *couper la parole*»:[39] se le debería cortar cuanto antes la palabra al texto. Mas esto no lo puede hacer ningún comentarista, que pone su propio texto al servicio de uno ajeno, sino únicamente aquel autor que «contribuya» con algo novedoso desde el ámbito de su propia imaginación y ponga su propia obra en primer plano.[40] Recepción y producción han dejado de ser espacios textuales separados uno del otro, se han relacionado entre sí de forma dinámica y transgresora de fronteras.

Entre ficción y dicción

Si las categorías de ficción y dicción que utiliza Genette se fundan más bien en la estética de la producción, aquí se pone de manifiesto que la misma lectura puede ser *productiva* para el texto —e ir incluso más allá de lo que se ha podido observar en *Sarrasine* de Balzac—. *S/Z* de Roland Barthes se caracteriza por su constante oscilación entre el leer y el escribir (o entre el papel del lector y el del autor), así como

[37] Roland Barthes, *S/Z,* Paris: Seuil, 1970. Cuarta de sobrecubierta.
[38] Barthes, S/Z, en (id.), *Œuvres complètes, op. cit.,* tomo 2, p. 558.
[39] Idem, p. 564.
[40] Cfr. Assmann, «Fiktion als Differenz», *op. cit.,* pp. 245 s.

entre la ficción y la dicción. No obstante, me parece significativo que Barthes no pasa por alto ni niega las fronteras trazadas en la actualidad entre los diversos ámbitos —a los que se debe añadir por ejemplo la literatura y la ciencia de la literatura, la crítica de la literatura y la filosofía, la estructura como contextura y la estructuración como proceso—, sino que conscientemente las desdeña: también menosprecia y maltrata todo tipo de fronteras. Una literatura transgresora de límites siempre los convierte en problema, sin poderlos eliminar del todo. Arremete contra las fronteras —ya sean territoriales, nacionales, literarias, específicas de género literario o de sexo (todas acumuladas en el *Sarrasine* de Balzac) o incluso contra las fronteras entre disciplinas— pocas veces con dinamita, pero siempre con dinámica.

Barthes involucra, en su *S/Z*, la *nouvelle* de Balzac en un juego, que sólo a primera vista deja reconocer —al contrastar el texto referencial con el comentario— la ficción y la dicción como polos contrapuestos uno del otro. El oscilar entre ficción y dicción nos permite por lo tanto hablar de *fricción* —en el sentido en el cual se ha discutido en el primer capítulo de este libro— e incluir *S/Z* en la literatura friccional. El texto de Barthes, motivo de controvertidas discusiones hasta el día de hoy, se caracteriza por un consciente vaivén, una aspirada violación de las fronteras entre el ámbito ficcional y diccional. Por eso se asienta en un espacio intermedio fluctuante, que «lima» sin cesar las fronteras de los espacios polarizados y obtiene de esta fricción la energía para su propio quehacer. La fricción es una forma híbrida que no se amalgama, sino que pone de manifiesto su carácter hermafrodita y heterogéneo y, más aún, lo escenifica. Por ende, el texto ficcional no sólo se fragmenta, tal y como lo hace Barthes a su vez con la doble representación del cuadro de Girodet *Le Sommeil d'Endymion* —una vez como cuadro completo y una vez paratextualmente como detalle—; la lectura de *Sarrasine* lleva más que nada a una *friccionización* del texto ficticio y se establece en un espacio intermedio híbrido entre la ficción y la dicción. Ya que se trata, por lo menos en el núcleo de la literatura friccional, de un oscilar consciente y dirigido, esto nos hace patente que con la introducción del término —a diferencia de lo que sucede en *S/Z* de Barthes, con la concepción de intertextualidad acuñada por Kristeva o el principio de *déconstruction* de Derrida— de ninguna manera se pone en tela de juicio o se niega el concepto de sujeto. Fricción es un hibridismo escenificado (con conciencia).

Ficciones de la lectura

En su bosquejo acerca de los procedimientos de lectura, Roland Barthes no sólo impugna con ahínco la posibilidad de una primera lectura en su sentido absoluto, sino que insiste en una concepción de lectura cuyo fin no sea el consumo, sino el placer[41] y el juego: «No es ya consumo, sino juego (aquí juego del retorno de lo diferente)».[42]

[41] Barthes, *S/Z*, *op. cit.*, pp. 561 s.
[42] Idem, p. 565.

La temática de la lectura como juego creativo, no únicamente productor de sentido sino también creador de textos, se encuentra a su vez en aquellos escritos breves que hicieron famoso a Jorge Luis Borges tanto en América Latina, como en Francia e Italia[43] hacia finales de los años cuarenta, y que a partir de los años sesenta le han dispensado fama mundial: las *Ficciones*. En apariencia, el espacio estético ha quedado amojonado: las *Ficciones*, como ya lo implica su título, se dejan clasificar como ficción. Y por eso precisamente hay que tener cuidado.[44] Porque clasificándolo como ficción, significa incluir en ese juego la ficción de la clasificación. Como es sabido, Michel Foucault tomó el texto del argentino con el título *El lenguaje analítico de John Wilkins* (que a su vez se refiere a una enciclopedia china) como punto de arranque para introducir su análisis epistemológico en *Die Ordnung der Dinge:* llevado por aquella «risa, que a lo largo de la lectura sacude todas las familiaridades de nuestro pensamiento».[45]

Lo desconcertante y enigmático de un juego (de adivinanzas clasificatorio) se revela ya en la primera de las *Ficciones* de Borges. *Aproximación a Almotásim,* incluido como ensayo en el volumen *Historia de la eternidad* de Borges publicado en 1936,[46] recogido en 1941 en la colección *El jardín de los senderos que se bifurcan* e integrado junto con éste en las *Ficciones* en el año 1944, es la reseña de la novela *The approach to Al-Mu'-tasim,* cuyo autor parece ser un tal Mir Bahadur Alí de Bombay. Y según la leyenda, Adolfo Bioy Casares,[47] que más de una vez participará en algún que otro juego de enredo literario de Borges, habría tratado en vano de pedir por correo este libro supuestamente reseñado en Inglaterra. Con toda razón, Rodríguez Monegal hizo hincapié en la importancia de la *invención* en Borges:

> Más importante que el éxito de esta invención fue el hecho de que Borges había descubierto un formato para su futura ficción que sin lugar a duda era original. Consistía en la combinación de ficción y ensayo: dos géneros literarios que las convenciones habían mantenido apartados el uno del otro, en el punto de vista tan particular que Borges tenía de la realidad sin embargo se amalgamaban.[48]

Esta anécdota, divulgada por Rodríguez Monegal, muestra que este texto bien puede *leerse* tanto de manera diccional-referencial (esto es, como referencia bibli-

---

[43] Mientras se ha hablado mucho acerca de la recepción de Borges en Francia, gracias a los esfuerzos meritorios de Roger Caillois, hay poco acerca de la recepción en Italia; véase Elvira Dolores Maison, «Algunos aspectos de la presencia de Borges en Italia», en *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid), 505-507 (julio-septiembre de 1992), pp. 211-220.

[44] Al efectuar una clasificación de la bibliografía de Borges por géneros literarios, este volumen ya en general se incluye en la rúbrica «ficción»; véase entre otros a Emir Rodríguez Monegal, *Borges. Una biografía literaria.* Traducción de Homero Alsina Thevenet, México: Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 1. Las otras clasificaciones del crítico uruguayo son «Poesía», «Poesía y prosa», «Autoantologías», «Ensayo», «Obras en colaboración», «Obras Completas en colaboración», «Antologías de otros autores efectuadas por Borges», así como la imprescindible categoría «Otras publicaciones». La clasificación tiene trazos borgesianos en el doble sentido de la palabra.

[45] Foucault, *Die Ordnung der Dinge, op. cit.*, p. 17.

[46] Rodríguez Monegal, *Borges. Una biografía literaria, op. cit.*, p. 295.

[47] Ídem, p. 240. Parece que este crítico uruguayo y conocedor de Borges también se anotó los datos bibliográficos de este libro inventado por Borges después de su primera lectura del «ensayo».

[48] Ibíd.

gráfica o como ensayo), así como de manera ficcional (en su expresión narrativa). Su «efecto de realidad»[49] —a decir de Barthes— no descansa en la inclusión de un sinnúmero de acontecimientos históricos o detalles cotidianos (como por ejemplo lo hiciera Balzac), sino mucho más en el acercamiento imitativo al género textual de la reseña de índole crítico-literaria. El procedimiento de ficcionalizar los textos diccionales de referencia lo logra aplicar con tal convencimiento este pequeño juguete borgeano, que el lector no tarda en convertirse en víctima de su primera lectura y se deja engañar por el aspecto crítico-literario ofrecido por el autor. Es por eso por lo que no quisiera ver aquí un amalgamiento de varios géneros, sino hablar de un carácter híbrido inherente al texto (y de otras «narraciones» que se le asemejan). Aunque la ficcionalización del modelo diccional sea el modelo fundamental de generación de textos de un escrito de esta índole, no se transfiere simplemente lo diccional hacia lo ficcional para crear una forma nueva y a su vez homogénea. El movimiento de esta literatura transgresora de fronteras no se puede sujetar ni determinar. Es más bien el trato connotativo con otros textos, en este caso diccionales —que no se resuelven en su diferenciación— el que constituye un rasgo esencial de las diferentes *Ficciones*. No pasa desapercibida la dinámica desconcertante y fascinante a la vez de un modelo narrativo de este tipo, que pone en movimiento el espacio narrativo moderno hacia nuevos géneros y formas de recepción.

Enciclopedia, casualidad y lectura

Estos elementos vuelven a aparecer con mayor intensidad en la narración *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*. Aquí no es la lectura de un libro, sino la de una enciclopedia, la que marca el punto de arranque de la narración, y más precisamente: es el recuerdo de una lectura. En la primera parte de este texto, con fecha de 1940, se alude a una conversación con el mencionado Bioy Casares, realizada unos cinco años antes, en la cual se escudriñaban las posibilidades de escribir una novela en primera persona de tal manera que se pudiera crear una construcción técnica de la narración que le permitiera a «muy poca gente» descubrir «una realidad atroz y banal».[50] El recuerdo de la lectura de un artículo en la enciclopedia se sitúa dentro de un proyecto de escritura concebido dialógicamente entre dos personas, cuya meta es el enigma para evitar una lectura superficial y consumista. El público lector tiene que ponerse en movimiento: sin poderlo saber al inicio de la primera lectura, ya se halla en camino a Orbis Tertius.

Es precisamente en esta situación de lectura como se inicia *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*. La *ficción* comienza cuando por primera vez se lee un artículo en *The*

[49] Véase el texto de Roland Barthes, aparecido originalmente en 1968 en la revista *Communications*, «L'effet de réel», en (Id.), *Œuvres complètes, op. cit.*, tomo II, pp. 479-486.

[50] Jorge Luis Borges, «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», en (Id.), *Obras Completas. 1923-1972*, Buenos Aires: Emecé, 1985, p. 431.

Anglo-American Cyclopaedia (Nueva York, 1917) acerca de un país llamado Uqbar. La enciclopedia es, al parecer, una copia ilegal, fiel a su original, de la *Encyclopaedia Britannica* de 1902. Después de una serie de investigaciones bibliográficas, el yo-narrador y Bioy Casares llegan a la conclusión de que el susodicho artículo es único, por lo que no se le halla en ningún otro ejemplar consultado de esta edición. Las cuatro páginas adicionales dedicadas a Uqbar en el cuadragésimo sexto tomo de esta enciclopedia son sometidas a una lectura crítica a lo largo de este trabajo detectivesco.[51] El resultado de esta lectura a cuatro ojos —que corresponde a la escritura a cuatro manos de Bioy Casares y la figura narradora— es en cierto modo un texto con doble fondo: «Releyéndolo, descubrimos bajo su rigurosa escritura una fundamental vaguedad».[52]

Se pone de manifiesto que el susodicho artículo sabe reproducir de manera convincente las características de tal tipo de textos enciclopédicos y, además, que de cierta manera realiza «debajo» de esta superficie una serie de procedimientos literarios para otorgarle al país Uqbar un lugar, de preferencia real y discreto, dentro del espacio de la representación de datos geográficos, históricos y políticos. Tomando en cuenta las categorías de Genette, aquí se trata de un texto (en apariencia) diccional, que sólo gracias a un proceso de lectura intensa es reconocido en sus delinemientos ficcionales. No se logra disipar la duda, la vaguedad. Ya en este nivel se ve que al proyecto de escritura del narrador y Bioy Casares les corresponde una práctica de lectura demostrada por ambos en un texto, que asimismo corresponde al proyecto de una técnica narrativa enigmatizadora de las dos figuras artísticas. Descifrmiento y enigmatización, lectura y escritura se encuentran indisolublemente unidos ya desde el primer capítulo de esta *ficción:* de tal manera, esta primera parte se convierte en una especie de germen o modelo generativo de *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*.

Al realizar la segunda lectura es cuando se encuentra el enigma «propiamente dicho» y no su explicación o «solución». Para eso se requerirían más procesos de lectura (detectivesca). La lectura que acabamos de presentar descansaba en la casualidad, tal y como ya lo confirma la primera frase del texto: «Debo a la conjunción de un espejo y de una enciclopedia el descubrimiento de Uqbar».[53] Esta conjunción, francamente astrológica, que despierta en Bioy Casares el recuerdo de una frase de un heresiarca de Uqbar *(mirrors and fatherhood are abominable)* y con ello ocasiona el descubrimiento de la ficcionalidad del artículo enciclopédico, reúne dos objetos a primera vista muy diferentes.

La metafórica del espejo en la tradición antigua y bíblica se vincula con el concepto del mundo como libro y se deja comprobar —tal y como lo mostró Ernst Robert Curtius[54]— en la tradición occidental de la literatura y la filosofía

[51] La lectura reperida es una constante estética en los escritos de Borges que ya aparece en sus textos tempranos; en el texto «La fruición literaria», aparecido por primera vez en 1927, se pone de relieve la relectura como una componente placentera.

[52] Borges, «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», *op. cit.*, p. 432.

[53] Idem, p. 431.

[54] Cfr. Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern/München: Francke 1984 (10.ª ed.), p. 340.

tanto en Esquilo o Platón, como en Shakespeare o Montaigne. De la manera como el espejo refleja al mundo y a su vez lo duplica, también el libro —y en especial la enciclopedia— es una especie de duplicación del mundo. «Un libro de la naturaleza», así decía Alexander von Humboldt transformando una larga tradición occidental en un giro moderno, «tiene que dar la impresión de ser la naturaleza misma».[55] La unión de espejo y libro, que ya pudimos observar en el capítulo dos de este volumen, al tratar el texto *Amérique* de Jean Baudrillard, la encontramos como elemento central en la concepción que Stendhal tiene acerca de la novela; ella es un espejo llevado a lo largo del camino que refleja al mundo en su ser.[56] También Balzac recurría con frecuencia a la metafórica del espejo y hablaba por momentos del «espejo concéntrico», del *miroir concentrique* —refiriéndonos al capítulo tres de este libro podríamos hablar aquí del espejo ustorio— de su creación.[57]

De este modo la metáfora tópica del mundo como libro, tan importante en las *Ficciones,* se inserta en el inicio de la narración, por lo menos virtualmente y con todas sus implicaciones poetológicas. El mundo y la enciclopedia como su espejo ustorio nos son concepciones familiares gracias a las lecturas, por ejemplo, de la enciclopedia de la expansión colonial de Europa de Raynal, ya que también allí se quería publicar todo un mundo en un libro sirviéndose del espejo concéntrico. En la modernidad, una y otra vez se vinculan la totalidad y el espejo; un hecho que también vale para Alexander von Humboldt, a quien no en balde insultaban sus enemigos de Berlín llamándole «gato enciclopédico». Borges vuelve a poner en movimiento esta concepción, este sueño enciclopédico, que también para Humboldt seguía vivo.

Sin poder profundizar aquí en la pregunta de esta metáfora tópica y sus vínculos con los laberintos de Borges, conviene señalar que la metafórica de un cosmos duplicado o multiplicado sólo puede ser punto de arranque y condición de una narración a través de una *conjunción,* esto es, una coincidencia de espacio y tiempo casual en medio de leyes de la naturaleza calculables. Por eso no es sorprendente que la casualidad ponga en movimiento un proceso más de lectura, que nos conduce hacia la solución del enigma descubierto en la primera parte de la narración y que aún sigue sin solución. La literatura de Uqbar, así decía en la edición de la *Anglo-American Cyclopaedia* que consultaba Bioy Casares, es fantástica y su épica, así como las leyendas, «no se refieren jamás a la realidad, sino a las dos regiones imaginarias de Mlejnas y Tlön...».[58] Será una segunda casualidad aún mayor, que le depara al yo-narrador «emociones», que ni siquiera la noche de las noches del islam había sido capaz de despertar en él. Encuentra el tomo once de *A First Encyclopaedia*

[55] *Briefe Alexander von Humboldts an Varnhagen von Ense, op. cit.,* p. 23; para generalidades, cfr. Hans Blumenberg, *Die Lesbarkeit der Welt, op. cit.,* así como el capítulo 4 de este volumen.

[56] Me refiero aquí entre otros al pasaje sobre teoría de la novela tan citado en el capítulo 29 de su obra *Le rouge et le noir.*

[57] Véase Wehle, «"Littérature des images". Balzacs Poetik der wissenschaftlichen Imagination», *op. cit.,* p. 67.

[58] Borges, «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», *op. cit.,* p. 432.

of Tlön, que Herbert Ashe, fallecido en 1937, por descuido había olvidado en el bar de un hotel suburbano.[59]

> Hacía dos años que yo había descubierto en un tomo de cierta enciclopedia pirática una somera descripción de un falso país; ahora me deparaba el azar algo más precioso y más arduo. Ahora tenía en las manos un vasto fragmento metódico de la historia total de un planeta desconocido...[60]

Esta enciclopedia de cuarto orden —después de la *Encyclopaedia Britannica,* la *Anglo-American Cyclopaedia,* derivada de la anterior y el ejemplar modificado, que contenía el artículo acerca de Uqbar (y después de nuestro análisis textual de la *Historia de las dos Indias* de Raynal no tenemos otra alternativa que reconocer en las anteriores una estructura comparable a esta enciclopedia colonial del siglo XVIII)— se convierte ahora en objeto de una intensa lectura de esta «historia total»; una lectura abundante en alusiones a un sinnúmero de datos bibliográficos tanto reales como ficticios de filósofos, escritores e intelectuales, que nos hacen suponer un profundo conocimiento por parte de la figura narradora. Sin embargo, el yo-narrador no es de ninguna manera el único lector —nos enteramos— porque ya se está llevando a cabo una fuerte controversia literaria en revistas de renombre entre intelectuales tan ilustres como Ezequiel Martínez Estrada, Drieu La Rochelle o Alfonso Reyes acerca de la existencia o no existencia de otros volúmenes de esta curiosa enciclopedia. El ensayista y teórico de la literatura mexicano que mencionamos aquí en último lugar, y a quien nos dedicaremos en el transcurso del libro —en especial en el capítulo 7— con mayor profundidad, incluso había propuesto formar un grupo de escritores cuya labor sería deducir los volúmenes faltantes de los tomos existentes y fijar todo por escrito. Éste sería a su vez el método científico e histórico natural de Cuvier, que tanto admirara Balzac en la introducción a su *Comédie humaine,* y del cual el narrador en *La Peau de chagrin* decía:

> ¿No es Cuvier el poeta más grande de nuestro siglo? Lord Byron bien pudo reproducir a través de la palabra algunas agitaciones morales; pero nuestro naturalista inmortal ha reconstruido los mundos con huesos blanqueados, reedificó, como Cadmus, las ciudades con los dientes, ha repoblado miles de bosques de todos los misterios de la zoología con algunos fragmentos de carbón, ha reencontrado las civilizaciones de gigantes en el pie de un mamut.[61]

Podemos hacer constar: también aquí se trata de actos de lectura que se vuelven productivos y —tal y como lo expresara Balzac— hace nacer mundos. La variante propuesta por Alfonso Reyes sería una lectura que llevaría a un proceso de escritura colectivo: una generación de tlönistas bastaría, según los pronósticos optimistas

---

[59] Ídem, p. 434.

[60] Ibíd.

[61] Honoré de Balzac, «La Peau de chagrin», en (Id.), *La Comédie humaine. Tomo X. Études philosophiques.* Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1979, p. 75.

para concluir esa inmensa obra.[62] Las investigaciones eruditas habían llevado a la conclusión, según el narrador, que, refiriéndose a Tlön, de ninguna manera se trataba de un caos de la fuerza imaginativa. Más que nada se trataba (y éstas son palabras que Humboldt hubiera podido utilizar no solamente en su obra de madurez) de «un cosmos y las íntimas leyes que le rigen»[63] —y con ello de un mundo entero (ficcional) como el que ofrece la *Comédie humaine*[64]—. Tlön es un mundo completo en una ficción completa. Con ello la enciclopedia se concibe, conectando aquí con la ya mencionada tradición de la metafórica de libro y espejo, como un plan del mundo, aunque éste ya no se refiera a un mundo «real», sino al mundo imaginario de Tlön. Este *desplazamiento,* que se puede observar en más de un sentido, tendrá consecuencias.

En el mundo de Tlön

Este mundo desconocido lo presenta el narrador de manera tan concisa y enigmática que hace recordar los *contes philosophiques* de Voltaire. El interés de esta construcción, que se presenta como reconstrucción, le corresponde a la ciencia y a la literatura. Con ello se destituye el proceso científico fundamental del nombramiento y la clasificación:

> Todo estado mental es irreductible: el mero hecho de nombrarlo —*id est,* de clasificarlo— importa un falseo. De ello cabría deducir que no hay ciencias en Tlön —ni siquiera razonamientos—. La paradójica verdad es que existen, en casi innumerable número.[65]

La paradoja, a su vez lingüística, esto es, que asimismo se ha presentado en el plano de la expresión, se convierte en el modelo de explicación y comprensión más importante a lo largo de la comparación continua entre «nuestro» mundo y el mundo de Tlön. Al mismo tiempo despoja a la *doxa,* en su calidad de dogma corriente, de su poder y su razón de ser (cultural). Es allí donde los elementos de la tradición filosófica occidental, que habían sido suprimidos, salen a la superficie en Tlön, en una especie de retorno de lo reprimido y determinan la variante tlönica de un idealismo, entre cuyos garantes se cuentan no sólo Berkeley y Schopenhauer, sino también Johann Valentin Andreæ y Hans Vaihinger. Sin embargo, vuelven a aparecer —algo común en el retorno de lo reprimido— en otro lugar y desempeñando otra función, esto es, han sido *desplazados.* Porque en Tlön han quedado suspendidas las clasificaciones «terrenales»: «Juzgan que la metafísica es una rama de la literatura fantástica».[66]

---

[62] Borges, «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», *op. cit.,* p. 434.
[63] Ídem, p. 435.
[64] Para un tratamiento más amplio de esta problemática véase el trabajo ya mencionado de Rainer Warning, «Chaos und Kosmos. Kontingenzbewältigung in der "Comédie humaine"».
[65] Borges, «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», *op. cit.,* p. 436.
[66] Ibíd.

Al proceso de la represión le sigue, utilizando la terminología freudiana, un proceso de desplazamiento, una —como diríamos en el ámbito de la retórica— metonimia o desplazamiento metonímico de gran envergadura. Porque no es la filosofía como tal la que cambia, sino su estatus epistemológico: se la *lee* simplemente de otra manera. Sin embargo, como literatura fantástica no quiere ni explicar el mundo, ni aumentar el conocimiento, tampoco busca la verdad ni la probabilidad, sino que apunta única y exclusivamente hacia la categoría estético-subjetiva del *asombro*.[67]

De este modo, en el ámbito de Tlön se delinean procesos de lectura, que a fin de cuentas desembocan en la reescritura de una obra y convierten los textos diccionales en textos ficcionales. De manera muy análoga se diferencian en Tlön los libros de *ficción* de aquellos *de naturaleza filosófica*.

> También son distintos los libros. Los de ficción abarcan un solo argumento, con todas las permutaciones imaginables. Los de naturaleza filosófica invariablemente contienen la tesis y la antítesis, el riguroso pro y el contra de una doctrina.[68]

El modelo generador de textos que resulta de la lectura del artículo apócrifo en *The Anglo-American Cyclopaedia* aparece modificado, pero intacto en su estructura: es sin duda un modelo a escala *(modèle réduit)* en el sentido que le diera Lévi-Strauss, una *mise en abyme* de los procesos de escritura y de lectura, que se encuentran unidos a lo largo de toda la narración entera. Con ello obtiene unas instrucciones codificadas para la lectura del propio texto.

La fuerza productiva de estos modelos de escritura y de lectura se presenta a su vez en implicaciones teórico-literarios, porque en Tlön no existe el plagio, ya que el concepto mismo de autor se ha vuelto obsoleto y anónimo. El término de autor, que ha sido despojado de su subjetividad, se encuentra disponible para que el lector lo utilice en sus construcciones y creaciones. No sorprende, por lo tanto, que a la crítica literaria le corresponda la tarea creadora de construir a los autores, en tanto se le atribuyen diversos textos a una construcción autorial único.[69] Esto implica no sólo el traslado del acto creativo hacia el lado del lector, sino, a su vez, la libre disponibilidad sobre las más diversas formaciones discursivas y literarias, que se han incluido dentro del juego creativo del lector y se transgreden más de una vez. Una literatura que de tal forma desatienda las divisiones del patrimonio manuscrito y en el mejor de los sentidos sea una literatura transgresora de fronteras desarrolla en este momento su dinámica, y pone en movimiento a la literatura, ahora desde el ángulo del lector, como un *perpetuum mobile*, como un móvil.

Sin lugar a duda ésta es una temática que también se desenvuelve literariamente en otros textos de las *Ficciones*, sobre todo en *Pierre Menard, autor del Quijote*, y en los años cincuenta o sesenta, especialmente en Francia —no sólo en las inmediaciones del grupo Tel-Quel—, tiene enorme repercusión en la literatura, la teoría

---

[67] Ibíd.
[68] Ídem, p. 439.
[69] Ibíd.

literaria y la filosofía. No queremos, sin embargo, tratar en primer término el problema del cuestionamiento de una función autorial centradora de sentido, quizá incluso verlo como teorema de la escritura borgeana, sino abocarnos a la problemática de la lectura (aunque relacionada con lo anterior) como juego placentero, generador de textos, que impide que los espacios de la literatura se inmovilicen.

La diseminación de lo fantástico en lo real

Una lectura (interna al texto) crítica, y en el mejor de los sentidos científico-literaria, descubrió —como hemos visto— debajo del texto aparentemente diccional lo ficcional; esto es, lo diccional en lo ficcional. Intentemos referir estos descubrimientos a la octava dimensión (como la denominamos en el primer capítulo), esto es, la relación con ciertos modelos de género. En complicidad con la casualidad como catalizador de los acontecimientos en el texto —y estos acontecimientos en última instancia siempre son procesos de lectura— nace un modelo textual, que en su forma de escritura se orienta en modelos diccionales (por ejemplo, la reseña, el informe, el análisis crítico, etc.) y a su vez recurre a procedimientos ficcionales de la literatura, cuyo origen se puede encontrar en los más diversos géneros. La estructura del enigma y el proceso de la investigación desde el principio remiten a un cuento detectivesco o una novela policíaca; la localización espacio-temporal del suceso y el gran número de figuras extraídas del mundo «real» dan cuenta del recurso a estrategias de la crónica literaria o de la novela histórica. El suspenso en el cual se le mantiene a la categorización de lo fantástico, ya sea hacia lo racionalmente explicable o lo alegórico-maravilloso,[70] es lo que acentúa el carácter modelar, sin duda más importante, de la literatura fantástica. La teoría de la lectura (legética) como poética de lectura generadora de textos a su vez subvierte tales clasificaciones que provienen de la estética de la producción: las *Ficciones* de Borges se sustraen a cualquier calificación o clasificación. Son «irreductibles»,[71] en el sentido del texto, a un determinado espacio literario o específico de género.

La relación entre el mundo «real» y el «imaginario» en *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* de ninguna manera es una calle de un solo sentido. Desde hace tiempo ha comenzado la infiltración de elementos de Tlön en el supuesto mundo «real», en el mundo del lector —y éste precisamente es el acontecimiento «inaudito» del texto fantástico—. Tlön recibía —como ya hemos visto— las imaginaciones en parte olvidadas, en parte reprimidas, del mundo «real». Con cada vez mayor ahínco, sin embargo, el mundo imaginario transmite su propia objetividad al mundo «real», «histórico» y sigue con ello los planos a su vez misteriosos y totalitarios de aquella sociedad secreta, fundada en el siglo XVII por filósofos *(una sociedad secreta y benévola*[72]*)*, cuya crea-

[70] Véase entre otros a Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris: Seuil, 1970, en especial pp. 37 s. y pp. 48 ss.

[71] Borges, «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», *op. cit.*, p. 436.

[72] Ídem, p. 440.

ción fue Tlön y la enciclopedia de Tlön. En un epílogo de fecha posterior a la publicación del texto[73] —el término Posdata elegantemente se toma al pie de la letra— no sólo nos enteramos de que para el año de 1914 se les había hecho entrega del último tomo de la primera enciclopedia de Tlön a 400 miembros de esta comunidad conjurada de demiurgos, sino que también se aglomeran los acontecimientos, que atestiguan la «primera intrusión del mundo fantástico en el mundo real».[74] La separación entre los mundos, entre los espacios de improviso, se puso en movimiento.

Una casualidad más (y por ello angustiante) convierte al narrador en testigo ocular de esta penetración de objetos de proveniencia tlöniana. El mundo fantástico interviene cada vez más vigorosamente en el mundo real y lo transforma. La «diseminación de objetos de Tlön en diversos países»[75] marcha a paso veloz: «El contacto y el hábito han desintegrado este mundo».[76] Ya se arrellana en la memoria de los hombres un «pasado ficticio».[77] Así como el plan de Andreä acerca de la creación de una sociedad imaginaria de rosacrucianos se había hecho realidad después de su muerte, así también la imaginación —según el narrador— transforma de manera real al mundo: «El mundo será Tlön».[78] El mundo real es fricionado desde el mundo fantástico e imaginario, sus fronteras se vuelven permeables o retroceden ante la avalancha de lo imaginario. A su vez, se hace evidente el peligro de lo totalitario: el mundo ordenado de la ficción absoluta no sólo penetra en lo existente, sino que también toma posesión de ello y lo puede llevar hasta su desaparición. Si el mundo se hubo transformado en Tlön, ¿qué sucede con el «todavía nebuloso»[79] *Orbis Tertius*, una denominación que el narrador había hallado por primera vez en una impresión del undécimo tomo de la primera enciclopedia de Tlön?

Este problema al parecer no le importa al narrador. Se retira en una nueva lectura productora de textos, una traducción, cuya posición se encuentra entre la dicción y la ficción. Sin embargo, algunas páginas antes había renunciado a su cargo de administrador de sentido, en tanto había encomendado todo lo que se grabara a la memoria de todos sus lectores.[80] Así se pone en manos del público lector la tarea de un nuevo acto de creación. El futuro se deja al cuidado de la memoria de los lectores.

---

[73] La impresión que habrá causado esta postdata en los primeros lectores de «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» aparecida en la revista *Sur* de mayo de 1940 tendrá que haber sido grande, aunque menos ambivalente ya que el autor revela su juego de enredo ya en la primera frase: «Imprimo aquí el artículo anterior de la primera como apareció en el número 68 de *Sur*, con el forro verde jade de mayo de 1940 (citado según Rodríguez Monegal, *Borges. Una biografía literaria*, *op. cit.*, p. 302). Es precisamente ese volumen de 1940 el que tiene en manos el lector de la susodicha *Posdata* de 1947. Esto, sin embargo, no es suficiente para clasificar el texto «sin lugar a dudas» como «un ejemplo de *science-fiction*», o mejor dicho, de una *ciencia-ficción utópica* (Ibíd.).

[74] Borges, «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», *op. cit.*, p. 441.

[75] Ídem, p. 442.

[76] Ídem, p. 443.

[77] Ibíd.

[78] Ibíd.

[79] Ibíd.

[80] Ídem, p. 442.

El efecto de realidad

La función de este «Tercer Mundo» —que nada tiene que ver con el término actual de *Tiers Monde*, producto posterior a la Segunda Guerra Mundial e influido por la designación Tiers État[81]— no la va a explicar el narrador, ni tampoco el otro mundo imaginario que había anunciado el artículo en la enciclopedia: Mlejnas. ¿Será un descuido del autor? En atención a la «rigurosa escritura»[82] de esta narración —y aplicando la cita anterior al texto de Borges— casi no es de esperar. Se trata más bien de lugares vacíos, que el público lector o el futuro escritor pueden llenar creativamente.

Teniendo presente la división entre el mundo «real» y el «imaginario» introducida por medio de la literatura, un «tercer mundo» proyectado de manera ambivalente hacia el futuro podría significar una posible síntesis de ambos mundos. Sin embargo, la irrupción, al principio aislada, después masiva de Tlön en el mundo real, no va de acuerdo con esta tangible suposición, porque la intrusión no lleva a ninguna mediación, sino sólo a la erradicación sucesiva del mundo real. El modelo de novela que propusiera Honoré de Balzac tenía como meta, tal y como muy apropiadamente había dicho Georges Sand, «copiar la realidad absoluta en una ficción absoluta». Este reino de lo ficcional aparece al final del texto de Borges, en aquella posdata de 1947 con su encanto estético, pero a su vez mostrando el peligro que conlleva una totalización:

> Hace diez años bastaba cualquier simetría con apariencia de orden —el materialismo dialéctico, el antisemitismo, el nazismo— para embelesar a los hombres. ¿Cómo someterse a Tlön, a la minuciosa y vasta evidencia de un planeta ordenado? Inútil responder que la realidad también está ordenada. Quizá lo esté, pero de acuerdo a leyes divinas —traduzco: a leyes inhumanas— que no acabamos nunca de percibir. Tlön será un laberinto, pero es laberinto urdido por hombres, un laberinto destinado a que lo descifren los hombres.[83]

La comparación con ideologías totalitarias es de mucho peso —en especial tomando en cuenta la situación política y militar de principios de los años cuarenta— pero mantiene su ambivalencia. Porque el caso de Tlön no es muy diferente al de una ideología; se trata de una construcción laberíntica ideada por los hombres, la cual tienen que descifrar. También las ideologías se dejan comprender como ficciones, que a diferencia de las teorías nunca cuestionan dialógicamente sus propios fundamentos.[84] Balzac había proyectado la realidad absoluta en la ficción absoluta; Borges lleva este modelo de la ficción absoluta hasta sus últimas consecuencias en la medida en que cambia la dirección de este proceso: nos convertimos en testigos,

---

[81] El término Tiers Monde fue acuñado por el demógrafo francés Alfred Sauvy y se introdujo en la discusión a partir del año 1952; el «inventor» de este concepto aparentemente estaba muy insatisfecho con la utilización que se le dio en la posteridad: véase «El inventor de "Tercer Mundo"», en *Casa de las Américas* (La Habana), 70 (enero-febrero de 1972), p. 188.

[82] Borges, «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», *op. cit.*, p. 432.

[83] Idem, pp. 442 s.

[84] Véase Peter V. Zima, *Ideologie und Theorie. Eine Diskurskritik*, Tübingen: Francke, 1989.

de cómo la ficción absoluta toma posesión total de la realidad, sin que entre ambos mundos se entable un verdadero diálogo.

También aquí los procesos de lectura son de una importancia decisiva y muestran esta problemática. La princesa de Faucigny Lucinge —que bien pudiera ser un personaje de Balzac o de Proust— no sabe qué hacer con la misteriosa brújula en la que están grabados los signos del alfabeto de Tlön. Lo mismo le ocurre a un campesino que quisiera tirar el pequeño, pero pesadísimo dado recién encontrado y procedente de Tlön, con el mayor gusto al río, para así, por lo menos desde el punto de vista óptico, «hacerlo desaparecer del mundo». Ambas reacciones son impropias para comprender el acontecimiento o incluso para frenar la irrupción del mundo de Tlön en el mundo real. La lectura ingenua no es ni siquiera consciente del peligro que la amenaza. No se entabla ningún diálogo con Tlön.

A diferencia de los procedimientos literarios de Balzac, el efecto de la realidad no se logra con la referencia a acontecimientos históricos o a particularidades del medio ambiente, sino a través del acercamiento imitativo, en cierto modo desde el interior de la literatura, a modelos de escritura diccionales, críticos de la literatura o enciclopédicos (y con ello una herencia de la época-umbral a la modernidad).[85] Tal y como sucediera en las presentaciones del Nuevo Mundo en los textos de los siglos XVIII y XIX analizados en este volumen, el efecto de realidad roza el problema de la autenticidad y, más aún, la legitimidad de la escritura. Desde el punto de vista de la estética novelesca, Borges se decide en contra del espejo reproductor del mundo y en pro de la enciclopedia, que —como pudimos ver— en su calidad de libro universal es sólo otro tipo de espejo, el de las letras. Él se decide así entre las dos posibilidades de representación más fundamentales que la modernidad ha desarrollado para describir el mundo, ya sea la de una *Historia de las dos Indias* o la de una *Comedia humana*.

A su vez se enfrenta la imagen a la letra; lo cual podría servir de explicación por qué en el mundo de Tlön únicamente nos encontramos con el desciframiento de libros y no de imágenes. Sobre todo hay que tener en cuenta que la ficcionalización de un modelo diccional hace posible aquel *effet de réel*, que constituye una de las bases fundamentales (en la percepción) de la literatura fantástica. Tanto en Balzac como en Borges, la introducción de figuras de artistas históricos —en uno, Diderot o Bouchardon; en el otro, Bioy Casares o Xul Solar— sirve para lograr el efecto de realidad. En *Sarrasine* de Balzac los elementos fantásticos aparecen aisladamente, por ejemplo en el entorno de la figura del viejo Zambinella,[86] porque el discurso

---

[85] La mención de nombres de autores famosos o nombres de lugares verificables en el texto es un fenómeno ciertamente ambivalente, que no sólo sirve para una «sugestión realista» —como lo formularan Peter Bruno Berg—, sino que también logra desencadenar fuertes efectos enajenadores; véase Walter Bruno Berg, «Neue Welt und alter Buchstabe, oder: Ist Borges ein lateinamerikanischer Schriftsteller?», en *Lendemain* (Tübingen), 35 (1992), p. 91. El efecto de realidad de textos de esa índole radica, como ya hemos dicho, a diferencia de la estética de Balzac, en el uso preciso que hace Jorge Luis Borges de modelos de escritura diccionales (entre otros, filológicos), que invita a los lectores a usar modelos de lectura análogos.

[86] Si no tomamos en cuenta algunas alusiones directas (por ejemplo, a Zambinella, «esta figura fantasmagórica» [«Sarrasine», p. 1052]) en el texto, entonces las relaciones con lo fantástico sobre todo las encontramos en las relaciones paratextuales, y más aún en las intratextuales de la «nouvelle». Así, a la edición de 1844 se le antepone el siguiente epígrafe: «¿Cree Ud., que sólo Alemania tiene el privilegio de ser absurda?

balzaciano quiere representar de la manera más fidedigna dentro del ámbito de la ficción el modelo que el autor comprende como realidad. La introducción de figuras históricas en los textos de Borges, en cambio, sirve para confirmar la situación del inicio, sobre cuyos fundamentos se erige el mundo fantástico de Tlön. Esta refuncionalización de un procedimiento realista común en el contexto de la ficcionalización de lo diccional confronta a los investigadores de la obra de Borges con problemas que, según mi opinión, no son incomprensibles, pero siguen sin ser entendidos o en todo caso sin solución satisfactoria.

Porque no basta hablar de «situaciones filosófico-narrativas», tal y como lo hiciera Beatriz Sarlo en el capítulo «Imaginary Constructions» al analizar *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*.[87] Los textos de Borges sin duda son «filosóficos» y «narrativos», sin embargo no se dejan reducir ni a lo anterior ni a una «narratividad filosófica», sin importar la manera por medio de la cual ha sido construida. Aunque la lectura que hace la experta argentina de los estudios culturales de Borges es muy esclarecedora, en cuanto a la problemática de ficción y realidad, sin embargo, con frecuencia se descubre cierta inseguridad conceptual y terminológica. Así se puede leer, después de una breve contemplación de los procedimientos literarios en *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius:*

> No hace falta hacer hincapié en que este método de atribución y probabilidad ponga en entredicho el estatus de la realidad; denota además la naturaleza permeable de la ficción, que añora tener algo entre manos, que se le escapa para siempre.[88]

La consecuencia de un punto de vista tan impreciso sobre las «fronteras» entre ficción y realidad —y Beatriz Sarlo se encuentra aquí en una línea ya muy larga de equívocos parecidos— es que las manifestaciones no se le atribuyan a una figura narrativa, sino siempre directamente a Borges: formulaciones como «Borges informa», «Borges describe con mucho cuidado», etc.,[89] nos muestran con qué eficiencia funciona la estrategia del escritor argentino, en tanto que siempre se equiparan las afirmaciones del narrador interior del texto con aquéllas del narrador exterior —como por ejemplo en la lectura de un ensayo de ciencias literarias—. ¿No es Bioy Casares en última instancia amigo del Borges «real»?[90]

---

fantástica?» (Idem, p. 1544). Sin embargo, aún más decisivo parece ser la dislocación de lo fantástico en la novela *La Peau de chagrin*, que comenzó a escribir a finales de 1830, esto es, justo en el momento de la primera publicación de *Sarrasine*. En la edición ya mencionada de 1844, el nombre de Madame de Rochefide es sustituido por el de Feodora (véase ídem, p. 1553), precisamente aquella «mujer desalmada» que por lo visto es la figura más deslumbrante de la novela fantástica *La Peau de chagrin*. Además de la relación que guardan ambos textos por haber sido creados casi al mismo tiempo, también se reconoce porque Balzac deja publicar en 1831 una edición de tres tomos de *Romans et contes philosophiques*, en la cual *La Peau de chagrin* se encuentra inmediatamente después de *Sarrasine* (en el segundo tomo). Se podría hablar, por ende, de una ectopía intratextual de lo fantástico dentro de este (sub-)ciclo temprano de la *Comédie humaine*.

[87] «Philosophical narrative situations»; cfr. Beatriz Sarlo, *Jorge Luis Borges. A Writer on the Edge*. Edición de John King, London/New York: Verso, 1993, p. 62 y *passim*.

[88] Ídem, p. 64.

[89] Ídem, pp. 63 y 66; los ejemplos se podrían multiplicar.

[90] Borges llevó esta estrategia en *El Aleph* hasta sus últimas consecuencias, pero a su vez lo hizo más transparente, al dejar que otros personajes literarios llamaran al yo-narrador «Borges».

El texto ficcional le ofrece al lector (seduciéndolo), sin cesar, un modo de lectura diccional, que a su vez retorna a la ficción, por lo que comienza de nuevo el juego. Una literatura en movimiento de esa índole no encuentra reposo y tampoco deja en paz al público lector. El espejo y la enciclopedia producen continuamente nuevos espejismos textuales, que se manifiestan en un oscilar constante entre dicción y ficción. Borges era plenamente consciente de este vaivén como efecto de una técnica literaria de tal índole, así como lo muestra un comentario de *Otras inquisiciones*. Allí intenta explicar los procedimientos de espejismo en aquellos efectos inquietantes, que el lector conoce por ejemplo del *Don Quijote de la Mancha* de Cervantes o de las *Mil y una noches*, al decir que piensa haber tocado fondo, porque inversiones de tal índole insinúan que también nosotros podemos ser ficticios para las figuras de una ficción, que a su vez se han podido convertir en lectores o espectadores.[91]

La tensión que se ha creado no colapsa, precisamente porque es producto de aquel roce, que continuamente se realiza entre «ficción» y «realidad», entre modos de escribir ficcional y diccional y las convenciones, así como las costumbres de la lectura vinculados a él. No se suspende, sino que se revigoriza al final con la labor de traducción de la figura narradora. Literatura ficcional es, en el sentido más estricto y a su vez más intenso, literatura en movimiento.

La ficción total de una literatura de la modernidad

En *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* se presenta un modelo de escritura que descansa en una fricción que obra de manera contraria a la de *S/Z*. Si Barthes había fricccionado la literatura ficcional de un Balzac, Borges realiza esto algunas décadas antes con modelos diccionales, que se extienden desde la crítica literaria hasta la filosofía. Este contrasentido de la friccionización en Borges y Barthes sin embargo no es absoluto, ya que Barthes también utiliza en *S/Z* términos de la teoría literaria, teoremas como metáforas, cuya polivalencia precisamente se usa para ir en contra de su explicación monosémica y científica. Los procesos de friccionización no cesan en que los polos, entre los cuales oscilan, siguen presentes; las fronteras que rebasan sin cesar, no desaparecen aunque se les cuestione de alguna manera o se les modifique.

Al final de su sugestivo estudio acerca del desarrollo de la relación entre ficción y verdad, Aleida Assmann defiende la tesis de que la época posmoderna es diferencia de la modernidad, porque en ella se pierde de vista la frontera entre la ficción y la verdad.[92] No pienso que esta tesis pueda alcanzar valor universal. El análisis de los términos ficción y dicción, efectuado en este capítulo, tenía como meta mostrar que, a diferencia de la *nouvelle* de Balzac, cuyo «acontecimiento inaudito» se ubica históricamente y se «autoriza» y autentica por medio de un sinnúmero

[91] Borges, *Obras Completas*, *op. cit.*, p. 669.
[92] Véase Assmann, «Fiktion und Differenz», *op. cit.*, pp. 256 y 260.

de procedimientos literarios, los textos de Jorge Luis Borges y Roland Barthes, aunque de manera muy diversa, obtienen su tensión del vaivén entre dicción y ficción y cuestionan la posición del autor como administrador y dador de un sentido central. Radicalizan así la vuelta a la autorreflexión y socavan la función del autor, tal y como lo iniciara y realizara con audacia —según nuestro análisis en el capítulo tres— el frontispicio de la edición ginebrina aparecida en el año de 1780 de la *Histoire des deux Indes* en la modalidad del texto enciclopédico.

Estas maneras de significación del escribir ilustran también las diversas funciones de los procesos de lectura en los tres textos: el de Balzac, el de Barthes y el de Borges. En Balzac, los diferentes procedimientos de lectura eran el signo de una poética inmanente, y por lo tanto religados a la función centralizadora del autor como lector. Una lectura, que está en condiciones de reconocer codificaciones múltiples, tiene la obligación de descubrir lo oculto y representarlo en su forma de funcionamiento. Estas funciones de la lectura también se encuentran en las *Ficciones* y en *S/Z*. El cuestionamiento de la función del autor, que puede observarse en ambos textos, y el fortalecimiento simultáneo de la función del lector, sin embargo, lleva a que la lectura se convierta no sólo en una fuerza creadora de sentido, sino también de textos.

Como hemos visto, la crítica en Tlön se ocupaba en relacionar obras extremadamente diferentes y de allí fabricar, a manera de juego, un autor reconstruido. Requisito de este juego es la renuncia al término de sujeto y a una filosofía de identidad, que un *bon sens tlönien* lleva *ad absurdum*. La tarea de la crítica literaria no es, por ende, la interpretación de las obras, sino la invención de los autores. La meta de esta crítica literaria no es el descubrimiento de cierta verdad, sino la de poner de relieve lo contradictorio y paradojal: «Un libro, que no encierra su contralibro es considerado incompleto».[93] Estas dos condiciones de la crítica de Tlön le bastarían al *S/Z* de Barthes: mediante la lectura, reinventa a su autor, un nuevo Balzac, y a su vez tiene su «contralibro».[94]

Desde luego, la tarea de este capítulo no consistía en construir, con las tres obras tan disímiles de los tres escritores, un nuevo autor llamado Balzac-Barthes-Borges, tal y como Raynal supo construir, a través de textos de la más diversa procedencia y exactitud, una función de autor que finalmente llevaba su nombre y en su sentido más literal, desde el punto de vista intermedial, poseía su perfil. Más que nada, queríamos presentar esta praxis friccional de lectura y escritura como un elemento de configuración y como objeto de investigación, para mostrar espacios-de-acción *(Spiel-Räume)* adicionales de una literatura en movimiento y allanar el campo para análisis ulteriores.

El gesto enciclopedista de Balzac intentaba desarrollar en el reino de la ficción la totalidad de su modelo de realidad, que se medía en el despliegue del abani-

[93] Borges, «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», *op. cit.*, p. 439.

[94] Ídem, p. 439. Es significativo que Barthes se distancia en este libro abiertamente de una filosofía de la identidad, así como del término de sujeto, que se ha problematizado y cumple con ello dos requisitos, que irven como base al pensamiento en Tlön.

co del cuadro de historia natural (y de hecho se podía medir). En Borges, que ya en sus años mozos había sido un asiduo lector de la *Encyclopaedia Britannica* y con toda razón era considerado un espíritu enciclopedista,[95] la enciclopedia del mundo real se contrapone a la enciclopedia de un mundo imaginado, ficcional. Si el relato narrado *(récit)* en el modelo de narración en Balzac se veía expuesto continuamente a una «invasión del discurso» (Genette), el texto de Borges señala el peligro que corre el mundo real de ser engullido totalitariamente por el imaginado. Con ello se representa a su vez desde el punto de vista literario la problemática del modelo ficcional, la cual se supera estéticamente cuando la apropiación diccional de un modelo de esa índole a su vez se vuelve a ficcionalizar. Entre ficción y dicción, entre «literatura» y «enciclopedia» se pone en marcha un proceso de fricción que deja vislumbrar, aunque muy vago, un *Orbis Tertius*. Es por ello por lo que una realidad no se proyecta hacia una ficción total; entre los dos se abre más que nada un espacio intermedio ficcional, en el cual se deja inscribir una lectura creativa y productora de textos que transgrede las fronteras de la ficción total de una literatura de la modernidad.

Desde esta perspectiva se obtiene una polivalencia del título de esta última parte del quinto capítulo en al menos tres aspectos: en primer lugar se puede valorar la estética de Balzac —en el sentido que George Sand le diera en su exposición— como un intento característico para la concepción de la novela de la modernidad, de desenvolver, por medio de la creación de una totalidad ficticia en la *Comédie humaine* —que no lleva en balde ese nombre— una adecuación mimética lo más perfecta posible a aquella realidad, que Balzac *construyera* como modelo de referencia para su ficción.

En segundo lugar se dejaría interpretar la formulación elegida para el título de tal manera que, desde la posición de una literatura ya no tan moderna, la literatura (o por lo menos *una* literatura) de la modernidad aparece como ficción total. La modernidad literaria se manifestaría entonces como artefacto (ficcional), cuyo carácter de construcción sólo se vuelve evidente cuando un observador analiza y reconstruye esta modernidad desde «afuera» o «en un momento posterior». Al término «modernidad» no le correspondería entonces un estatus asegurado desde la epistemología, como por ejemplo a la denominación «posmodernidad», en tanto ambos son construcciones verbales de cuño narrativo, que intentan dominar desde el punto de vista terminológico una heterogeneidad de formas literarias enraizadas en su historia.[96]

Una tercera posibilidad de interpretación resulta de las dos anteriores. Se pregunta en qué medida se convierte la realidad total dentro de una ficción total en el fundamento estético de una *écriture* moderna, en punto de referencia de un juego en el cual una literatura posmoderna enreda a la literatura moderna de esta manera construida. Este juego puede tener —tal y como nos lo mostrara el ejemplo de Tlön—, un fondo serio, porque aquí se muestra cómo la demanda de la totalidad de la ficción puede convertirse en totalitarismo. Sin embargo, de ninguna se

[95] Véase Rodríguez Monegal, *Borges. Una biografía literaria, op. cit.*, p. 310: «Era una enciclopedia viviente».
[96] Véase Ette, *Roland Barthes. Eine intellektuelle Biographie, op. cit.*, pp. 29-44.

que entender la posmodernidad como una ruptura con la modernidad, tal y como lo viera Peter Bürger en sus explicaciones teóricas, en las cuales la vanguardia histórica descansa en la estética de una ruptura (y así se le agregaría a la modernidad literaria).[97] En las discusiones anteriores salía a relucir cada vez más una idea de la posmodernidad, que no requería ni de la antítesis ni de la ruptura entre un antes y un después. La posmodernidad muy bien puede ser parte de la modernidad; de una modernidad, sin embargo, que no cuestiona a manera de juego sus propios fundamentos —como puede observarse por ejemplo en la estrategia intermedial tan refinada que Raynal utilizara para sus publicaciones—, sino que desarrolla a su vez nuevas formas de escritura que van más allá de su propia estética.

En esto radica —por lo menos a partir de la perspectiva elegida en este libro— el significado tanto de las *Ficciones* como también de *S/Z*. Las creaciones híbridas de Barthes y Borges, que no esconden su hibridismo, sino que lo escenifican conscientemente, podrían ser ejemplares para una concepción literaria de esa índole. Saben sacarle provecho de las más diversas maneras a la tensión, que se genera gracias a la friccionalización de las fronteras entre ficción y dicción, en el momento en que se friccionalizan tanto textos de referencia ficcionales como diccionales. Desde esta perspectiva se comprende por qué las paradojas tienen un papel tan importante, ya que son fenómenos liminales tanto en su sentido retórico como literario y lógico. Remiten a la anulación de los principios de orden y las costumbres de percepción comunes, dejan aparecer tanto lo *mismo* como lo *otro* y obran, por ende, como transgresores de fronteras y son friccionales. El término de fricción, que se ubica entre los polos de fricción y dicción, quiere ser comprendido no de manera esencialista, sino más que nada en su dinámica: su espacio intermedio —y con ello la posibilidad de la friccionación o friccionalización— se encuentra en constante movimiento. No se pierden de vista ni las construcciones de una realidad total, ni aquellas de una ficcion total. Se convierten más bien en puntos de partida que abren un nuevo espacio de la literatura; un espacio que por lo menos en relación con los procesos de lectura, aunque sea de manera muy cuidadosa y a tientas, se manifiestan en la fórmula de Balzac *Lire, c'est créer peut-être à deux*.[98] La lectura es una creación en pareja. La creación conjunta del autor y del lector produce aquellas nuevas formas friccionales híbridas, que sobresalen a una estética de la modernidad.

[97] Cfr. para ello el capítulo 8 de este volumen.

[98] Véase también Lucien Dällenbach, «Das brüchige Ganze. Zur Lesbarkeit der "Comédie humaine"», en Gumbrecht (ed.), *Honoré de Balzac, op. cit.*, p. 485.

Proteo en Uruguay

Cinematógrafo y espejo de la eternidad

Miguel de Unamuno desarrolló, en su ensayo filosófico probablemente más famoso titulado *Del sentimiento trágico de la vida,* fechado en 1912, aquel punto de vista, ya expuesto en el segundo capítulo de este volumen, según el cual en el siglo XX subsisten todos los siglos pasados de manera plena y viva.[1] En la sexta parte de su libro, con el título «En el fondo del abismo», varía esta concepción, al destacar que nada se perdía, nada pasaba del todo ya que el «mundo temporal» tenía «raíces en la eternidad».[2] Y el combativo vasco proseguía:

> Ante nosotros pasan las escenas como en un cinematógrafo, pero la cinta permanece una y entera más allá del tiempo.
> Dicen los físicos que no se pierde un solo pedacito de materia ni un solo golpecito de fuerza, sino que uno y otro se transforman y transmiten persistiendo. ¿Y es que se pierde acaso forma alguna, por huidera que sea? Hay que creer —¡creerlo y esperarlo!— que tampoco, que en alguna parte quede archivada y perpetuada, que hay un espejo de eternidad en que se suman, sin perderse unas en otras, las imágenes todas que desfilan por el tiempo.[3]

No en balde esta cita despierta, tomando en cuenta el *recorrido* de nuestro libro, asociaciones con las *Ficciones* de un Jorge Luis Borges, que conocía muy bien los textos de este rector pertinaz de la Universidad de Salamanca. Unamuno esboza aquí, recurriendo a los resultados de las ciencias naturales, un mundo en el cual todas las partes integrales de la historia estarían copresentes y serían simultáneas. Así, el último siglo del segundo milenio se convertiría en un gigantesco cinematógrafo, en el cual una cinta perpetua conservaría y proyectaría todas las escenas del ayer y del hoy (y quizá también del mañana). En este «espejo de la eternidad», comparable con el *Aleph* borgeano, las escenas no se perderían unas en otras o se mezclarían. El

[1] Miguel de Unamuno, «Del sentimiento trágico de la vida», *op. cit.*, p. 844.
[2] Ídem, p. 910.
[3] Ídem, pp. 910 s.

observador de la actualidad, el espectador contemporáneo de estas imágenes, sería más bien capaz de ver y reconocer las imágenes de ayer en las de hoy y viceversa. Así nos encontramos frente al problema fundamental del narrador de la narración quizá más conocida de Borges, *El Aleph:*

> Cerré los ojos, los abrí. Entonces vi el Aleph.
> Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato; empieza aquí, mi desesperación de escritor. Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten; ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca? [...] Quizá los dioses no me negarían el hallazgo de una imagen equivalente, pero este informe quedaría contaminado de literatura, de falsedad. Por lo demás, el problema central es irresoluble: la enumeración, siquiera parcial, de un conjunto infinito. En este instante gigantesco, he visto millones de actos deleitables o atroces; ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia. Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es. Algo, sin embargo, recogeré.[4]

La transformación de lo sucesivo (o histórico) en simultaneidad y la metamorfosis de lo disperso en centralidad representa el problema fundamental de una escritura que se ve obligada a recurrir a la linearidad de la lengua y con ello invierte artísticamente el Aleph, en el cual convergen todos los lugares y todos los tiempos sin superponerse o taparse. Las metáforas del espejo y del archivo que nos ofrece Unamuno y las cuales se encuentran tan difundidas también en Borges —tal y como se pudo ver en el capítulo anterior— son insuficientes para asegurar una representación «igual» o equivalente de una copresencia, una simultaneidad de imágenes que no se superponen. El autor de *El sentimiento trágico de la vida* recurrió no sólo a las teorías de la física moderna, sino también a un medio artístico, que en aquellos años era la encarnación de la modernidad absoluta en las artes narrativas. El proceso de una transformación de lo sucesivo en lo simultáneo conduce al ensayista y filósofo español a elegir la metáfora del cinematógrafo, que proyecta la perpetua cinta de las imágenes hasta el fin de los tiempos o por lo menos está hipotéticamente en condiciones de crear un espacio narrativo más allá del tiempo en la esfera del *nunc stans* como podríamos llamarlo utilizando las palabras de *El Aleph* de Borges.

Tanto Borges como Unamuno tropiezan, aunque desde diferentes ángulos, con el mismo problema de una fusión (y no de una mezcla) de las coordenadas espaciotemporales. Se ven enfrentados a una de las aporías elementales de toda escritura; esto es, el problema fundamental de trascender la sucesión lineal inherente a toda clase de mensaje literario para posibilitar o simular la percepción (casi) simultánea. Aunque la cinta en el cinematógrafo de Unamuno siga siendo «una y entera», las imágenes proyectadas por ella tienen que estar animadas y ser

[4] Jorge Luis Borges, «Al Aleph», en (íd.), *Obras completas,* tomo I: 1923-1949, Barcelona: Emecé, 1989, pp. 624 s.

multiformes. No son estáticas, de una vez para siempre fijadas, sino que tienen que ser dinámicas para poder almacenar y preservar en pleno siglo XX «todos los siglos pasados»[5] vivos y en movimiento.

No por casualidad el filósofo vasco recurrió a un medio a su vez artístico y comercial y, más aún, a un emblema de aquella modernización tecnológica, que representaba la modernidad y asimismo en aquel tiempo en el que «las imágenes aprendían a caminar», aún la aceleraba. Esta modernidad era uniforme y a su vez polimorfa y contradictoria. Más aún: sólo en Europa seguía vigente la concepción de una única modernidad (que era precisamente la europea); al parecer se quiere negar la existencia de distintas modernidades en otras latitudes geográficas. La copresencia espaciotemporal de elementos, que proceden de diversas formaciones históricas y culturales del pasado, seguramente era una experiencia generalizada de aquel momento, que vivía el final de un siglo y veía anunciarse uno nuevo. De manera considerablemente más abrupta y contradictoria fue sin embargo esta experiencia en aquellas regiones de nuestro planeta donde se desarrollaban modernidades periféricas y desiguales y en las cuales era menos probable que el choque de las imágenes pudiera llevar a que se perdieran «unas en otras».[6] Nuestros debates acerca de la posmodernidad siempre han hablado en favor de una globalización, sin embargo, no han cumplido con su promesa. Si hubiera un solo resultado de estos debates que pudiera tomarse en cuenta, entonces éste se limitaría a la aceptación tardía (y más tarde reflexionada en sus consecuencias) de que no hay una, sino muchas modernidades.

El 9 de agosto de 1914, el escritor uruguayo José Enrique Rodó puso por primera vez sus ojos en aquellas «matanzas humanas» que interrumpían «el orden de la vida civilizada en los más cultos y poderosos pueblos del mundo» y vertió sus observaciones en las páginas del *Diario de la Plata*. El hecho mismo aparecerá más tarde en los libros de historia como la Primera Guerra Mundial.[7] Aunque el autor de *Ariel*, un escrito de intensa crítica cultural aparecido en 1900, no titubeara en pronunciarse a favor de la causa de Francia —«La causa de Francia es la causa de la humanidad» era el título de otro artículo de Rodó, que apareció en *La Razón*[8] el 3 de septiembre de 1914— y condenara cualquier intento de solidaridad hacia Alemania en el Río de la Plata, el ensayista uruguayo, sin embargo, buscaba mantener un criterio superior y «universal» en sus reflexiones acerca de la guerra en Europa:

> La solidaridad humana se pone a prueba en estos extraordinarios momentos, manifestando hasta qué punto la frecuencia y facilidad de las comunicaciones han hecho del planeta entero un solo organismo cuyos centros directores transmiten a los más apartados extremos la repercusión moral y material de lo que en ellos pasa.[9]

---

[5] Unamuno, «Del sentimiento trágico de la vida», *op. cit.*, p. 844.

[6] Idem, p. 911.

[7] José Enrique Rodó, *Obras completas*. Editadas, con introducción, prólogo y notas de Emir Rodríguez Monegal, Madrid: Aguilar, 1967 (2.ª ed.), p. 1218.

[8] Idem, p. 1220.

[9] Idem, p. 1218. Para profundizar en las opiniones de los intelectuales españoles e hispanoamericanos

Las posibilidades de la comunicación transatlántica hicieron que esta guerra se convirtiera —tal y como había sucedido por primera vez en 1898, al perder España sus últimas colonias ultramarinas— en un espectáculo no sólo acompañado por los medios, sino también escenificado por ellos, en el cual la copresencia universal de los acontecimientos estaba asegurada gracias al telégrafo y la rapidez del reportaje de la prensa. Las posibilidades que se ofrecían gracias a una veloz transmisión de informaciones convertían, según Rodó, al globo terráqueo en un solo organismo terrenal, cuyas extremidades estaban conectadas con Europa.

> Este inmenso organismo moral que del mundo, para nuestros abuelos dividido en almas nacionales, como en islas del archipiélago, han hecho la comunicación constante y fácil, el intercambio de ideas, la tolerancia religiosa, la curiosidad cosmopolita, el hilo de telégrafo, la nave de vapor, nos envuelve en una red de solicitaciones continuas y cambiantes.[10]

Sin producirse un cambio en las jerarquías internas nació de esta manera un mundo y a su vez un organismo terrenal *(Erd-Körper),* dentro del cual podían transcurrir procesos de percepción (casi) simultáneamente y la solidaridad entre los hombres ya no permitía ninguna indiferencia e imparcialidad culpable frente a la matanza y los sufrimientos causados por la guerra.[11] Más allá de la convergencia temporal evocada por Unamuno presenciamos una creciente sincronización espacial y temporal, que no sólo transforma fundamentalmente la experiencia vital del ser humano en el siglo XX, sino que a largo plazo la «planetariza». Desde su *Mirador,* su atalaya en Montevideo, José Enrique Rodó, que a pesar del enorme éxito continental de su *Ariel,* en su tierra natal se sentía cada vez más solitario y desamparado, podía registrar con gran sensibilidad todos aquellos cambios que de hecho iban a caracterizar el desarrollo del siglo XX; transformaciones que desde nuestro ángulo posmoderno de cambio de siglo podemos ahora reconocer con mayor facilidad (y en consecuencia también logramos comprender cada vez mejor). El continuo emparejamiento del espacio planetario que corría paralelo a la multiformidad de los rasgos regionales, así como una sincronización temporal y la multiplicación de niveles temporales vinculados entre sí, significaban un desafío para aquellos artistas e intelectuales que buscaban —especialmente en la llamada «periferia», y en los «márgenes» de Europa y América— nuevas formas de expresión estéticas capaces de representar o por lo menos «simular» por la estructura o por el contenido, la vida del ser humano dentro de los contextos espaciotemporales sacudidos desde su raíz.

---

acerca de la guerra, véase Ottmar Ette, «Visiones de la guerra/guerra de las visiones. El desastre, la función de los intelectuales y la Generación del 98», en *Iberoamericana* (Frankfurt am Main), XXII, 71-72 (1998), pp. 44-76.

[10] José Enrique Rodó, *Motivos de Proteo,* en (id.), *Obras completas, op. cit.,* p. 408.

[11] Para Rodó, esta reflexión no era válida para todas las contiendas bélicas, ya que se puede leer por ejemplo en su ya citado artículo «La causa de Francia es la causa de la humanidad» lo siguiente: «Imparcial de esa manera se podrá ser cuando se trate de una guerra entre dos tribus del África, sin carácter distinto, sin significación moral, sin trascendencia posible en la marcha del mundo». (Rodó, *Obras completas, op. cit.,* p. 1220.)

Prédica y ejemplo

El 12 de octubre de 1900, aquel primer aniversario, tan cargado de simbolismo, del «descubrimiento» de América en el nuevo siglo, José Enrique Rodó le manda una carta a Miguel de Unamuno (a quien ya le había enviado su *Ariel*, poco después de la publicación de su primera edición) en la que el joven uruguayo vertía —por encima de las divergencias estéticas y culturales que ambos autores discutían abiertamente en su correspondencia— su punto de vista acerca del quehacer del intelectual en América y en España:

> Mi aspiración inmediata es despertar con mi prédica, y si puedo con mi ejemplo, un movimiento literario realmente serio correspondiente a cierta tendencia ideal, no limitado a vanos juegos de forma, en la juventud de mi querida América. Tengo en mucho el aspecto artístico y formal de la literatura; creo que sin estilo no hay obra realmente literaria; y en la medida de mis fuerzas procuro *practicar* esa creencia mía. Pero también estoy convencido de que sin una ancha base de ideas y sin un objetivo *humano*, capaz de interesar profundamente, las escuelas literarias son cosa leve y fugaz. Mi propósito es difícil; usted lo sabe bien. Nuestros pueblos (España por anciana, América por infantil) son perezosos para todo lo que signifique pensar o sentir de manera profunda y con un objetivo desinteresado. No importa; trabajaremos mientras nos quede un poco de entusiasmo, estimulándonos recíprocamente los que formamos la minoría más o menos *pensadora*. Otros vendrán después que harán lo que no nos sea concedido a nosotros. Mi *Ariel* es punto de partida de ese programa que me fijo a mí mismo para el porvenir. Me satisface que, hasta donde sea sensato esperarlo, el éxito del libro ha sido bueno, en España y en América. [...] Preparo para dentro de poco un nuevo opúsculo sobre una cuestión psicológica, que me interesa mucho.[12]

En este pasaje, que se puede leer como el credo del artista y del intelectual, el joven escritor uruguayo no sólo subrayaba la contradictoria unidad entre España y sus ex colonias en América, sino que hace hincapié en la función del intelectual (como parte integrante de una minoría), cuya tarea —siendo un hombre idealista y productor de ideas— es la de pensar y hacer reflexionar profundamente, con desinterés y sin egoísmos. Su labor no se limita a lo «literario» en el sentido estricto de la palabra, a la simple cuestión de formas literarias, sino que incluye aquella «moderna *literatura de ideas*»,[13] para cuyo desarrollo *Ariel* no es la cumbre, sino el

---

[12] Ídem, p. 1380. La falta de perseverancia y pereza a nivel colectivo e individual que reclama Rodó se cuentan entre los problemas fundamentales que se tratan en los *Motivos de Proteo*: «Una de las raíces de la inferioridad de la cultura de nuestra América para la producción de belleza o verdad consiste en que los espíritus capaces de producir abandonan, en su mayor parte, la obra antes de alcanzar la madurez. El cultivo de la ciencia, la literatura o el arte, suele ser, en tierra de América, flor de la mocedad, muerta apenas la Naturaleza comenzaba a preparar la transición del fruto» (Ídem, p. 402). En esto podemos reconocer un eco, lejano pero bien perceptible, de aquella disputa, que tratamos en el cercer capítulo de este libró. Así por ejemplo, se puede leer en el libro decimoctavo de la *Historia de las dos Indias* en un pasaje salido de la pluma de Diderot: «Desde el principio vivaces y perspicaces, estos hombres tienen gran facilidad de comprensión: no resisten sin embargo las reflexiones largas y no se acostumbrarán a ellas. Casi todos tienen facilidad para todo; nadie empero tiene un talento especial para algo» (Raynal, *Histoire des deux Indes, op. cit.*, tomo IX, p. 108).

[13] Así la llama Próspero, la figura principal del *Ariel*, refiriéndose explícitamente a Nietzsche [José

«punto de partida». En su diálogo epistolar con una de las grandes figuras de las letras españolas —para quien la literatura tampoco se reducía a los aspectos estilísticos y formales, sino que incluía un obrar tanto en el campo literario como en el filosófico y el político— el autor del *Ariel* reclamaba una función social, que convertía al escritor —hasta el momento de la aparición de un posible sucesor— en *maestro,* en un guía de su pueblo. Rodó intentó ejercer esta función desde su punto de vista dentro del campo literario, lo cual sin embargo no le impedirá, a pesar de los desencantos e interrupciones, llevar a cabo actividades políticas a partir del año 1902 como diputado de la Cámara de Representantes uruguaya en tres legislaturas.

Sin embargo, el centro de sus actividades nunca se apartó de la literatura. Así, no sorprende que al final de la extensa carta mencione una nueva obra, que su coterráneo Emir Rodríguez Monegal no titubeara en considerar décadas después, en su edición de las obras de Rodó, como «el germen del *Proteo*».[14] Aunque parezca arriesgado equiparar este *opúsculo* —que no se publicaría «dentro de poco», sino casi nueve años después— con el texto que a continuación se analizará en este capítulo, cabe afirmar por muchas razones una continuidad del proyecto de Rodó entre *Ariel* y *Proteo*.[15] El breve tomo del año 1900 le había consagrado definitivamente como escritor, su fama se fundará a lo largo del primer decenio del nuevo siglo en todo el mundo hispanohablante. La continuidad entre los dos textos se manifiesta en especial en el nivel de aquella «literatura de ideas» por cuya aceptación Rodó luchó toda su vida. Así, podemos leer en otra carta dirigida a Unamuno el 25 de febrero de 1901:

> Si algo me separa fundamentalmente de la mayor parte de mis colegas literarios de América es mi afición, cada vez más intensa, de lo que llamaré *literatura de ideas,* ya que llamarla *docente* o *trascendental* no la definiría bien. Por desgracia, el *modernismo* infantil, trivialísimo, que por aquí priva, me ofrece muy pocas ocasiones de satisfacer esa afición con la lectura de la producción indígena. Necesitamos gente de pluma que *sienta y piense,* y lo que abunda son miserables *buhoneros* literarios, vendedores de novedades frágiles y vistosas.[16]

Aquí no sólo sale a relucir el creciente distanciamiento de Rodó de las corrientes más aparatosas del Modernismo hispanoamericano (aunque no del modernismo en su totalidad), sino también aquel otro espacio, que el autor del *Ariel* recla-

---

Enrique Rodó, *Ariel,* en (Id.), *Obras completas, op. cit.,* p. 229]. Acerca de la relación entre el ensayista uruguayo y el filósofo alemán, véase Ottmar Ette, «"Así habló Próspero". Nietzsche, Rodó y la modernidad filosófica de "Ariel"», en *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid), 528 (junio de 1994), pp. 48-62, así como el prólogo y el epílogo de mi edición alemana de José Enrique Rodó, *Ariel.* Traducido, editado y comentado por O. E., Mainz: Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung, 1994.

[14] Emir Rodríguez Monegal, «Prólogo a Motivos de Proteo», en José Enrique Rodó, *Obras completas, op. cit.,* p. 301.

[15] Véase Gordon Brotherston, «Introduction», en José Enrique Rodó, *Ariel.* Editado con una introducción y notas por Gordon Brotherston, Cambridge: Cambridge University Press, 1967, p. 7.

[16] Rodó, *Obras completas, op. cit.,* p. 1383. En este pasaje, Rodó vuelve a hablar del carácter infantil de la literatura hispanoamericana. Además, el hecho de retomar literalmente las palabras y giros de su Próspero hace pensar en una estrategia —por cierto muy eficaz— de Rodó, en la cual sugiere una identificación de la voz de Próspero con la suya.

maba para sí en el campo literario uruguayo e hispanoamericano. Si su pluma se diferencia de la de los escritores «indigenistas», es porque Rodó insiste en una afinidad con España que se convierte en el *leitmotiv* de su correspondencia con Unamuno. Esta proximidad no sólo se refiere a las concepciones literarias comunes, sino quizá más aún a la función y a la tarea del escritor como intelectual dentro de su propia sociedad. En este sentido la autorrepresentación de Rodó como escritor más o menos aislado se refiere no únicamente al campo literario e intelectual uruguayo, sino que se acerca a aquella concepción del intelectual que habrán de postular y defender unos años más tarde los miembros de aquel multiforme y heterogéneo grupo bautizado con el nombre unificador de la *Generación del 98* para abrirle a su país nuevos caminos y posibilidades de regeneración.

Por eso no es sorprendente para nosotros que en el pasaje ya citado de su carta a Unamuno Rodó no hablara únicamente de su *prédica,* sino también de su *ejemplo*.[17] Sus actividades no rebasan tan sólo el terreno de lo literario, en su sentido estricto; también sobrepasan el marco específicamente uruguayo. Se inscriben además en una nueva funcionalización de la escritura, que había nacido hacia finales del siglo XIX en Europa. El llamado *affaire Dreyfus* había actuado como fuerza catalizadora más allá de los límites de Francia en el proceso de toma de conciencia de todos aquellos que querían comprometerse con el capital simbólico adquirido dentro de un campo muy limitado (por ejemplo, el de la literatura o de la ciencia) en favor de temas y problemas de interés general.[18] Sin embargo, resultaría problemático ubicar a Rodó exclusivamente en el contexto uruguayo, ya que la posición que ocupa dentro del campo de la literatura no se deja comparar con la de los *dandys* o los *bohemios,* ni con aquella de los *doctores principistas*.[19] Sin ser un «intelectual comprometido», el autor de *Ariel* representa la figura del intelectual en su sentido moderno, ya que intervino en los debates públicos —recurriendo a su capital simbólico como escritor—, tal y como lo demuestra entre otros su folleto *Liberalismo y jacobinismo* del año 1906.

El proyecto literario de Rodó era muy ambicioso. No se trataba «solamente» de la creación de textos literarios, sino de la *configuración* de una postura social y existencial ejemplar, para la cual la figura del *maestro* —y no olvidemos que el joven Rodó, para los lectores mozos, se había transfigurado, desde la primera frase de *Ariel* en «el viejo y venerado maestro a quien solían llamar Próspero, en alusión al sabio maestro de *La Tempestad* de Shakespeare»[20]— ofrecía el puente ideal entre la

---

[17] Rodó, *Obras completas, op. cit.,* p. 1380.

[18] Acerca de la importancia de los debates y polémicas en torno a Dreyfus para el nacimiento de la figura clásica del intelectual en el contexto francés, véase Jacques Julliard y Michel Winock, «Introduction», en (íd.) (eds.), *Dictionnaire des intellectuels français. Les personnes. Les lieux. Les moments,* Paris: Seuil, 1996, pp. 11-17.

[19] Cfr. Fernando Aínsa, «Del escritor dandi y bohemio al intelectual comprometido en el Uruguay del 900», en *Cuadernos Americanos* (México), VI, 72 (noviembre-diciembre de 1998), pp. 26-42.

[20] Rodó, *Ariel,* en (íd.), *Obras completas, op. cit.,* p. 206. La repetición del lexema «maestro» es altamente significativa en un estilista como Rodó. A su vez hay que tomar en cuenta que la figura del Maestro también gozaba de gran prestigio y su uso es muy frecuente en la literatura española de aquella época. La encontramos por ejemplo en aquel libro que pronto se convertirá en la «Biblia» de la *Generación del 98*. En su *Idearium,* fechado en octubre de 1896, Ángel Ganivet escribió: «Cuando yo hablo de restauración espiritual no hablo

«prédica» y el «ejemplo». Tanto en sus fundamentos como en sus procedimientos se logra apreciar en qué medida la escritura de Rodó reclama y promueve la praxis social. Siempre condene la figura (y las figuraciones) del autor: tanto en el nivel textual con la figura del *maestro,* como fuera del texto, en el intelectual con su iconografía, su manera de vestir, con todo su porte.[21] De ahí que la escritura de Rodó no sólo se ubica entre la literatura y la filosofía, sino también entre lo específicamente literario y sus múltiples acciones dentro de las realidades sociales y políticas de su tiempo, esto es: se sitúa entre la prédica y el ejemplo.[22] Para Rodó, la bio-grafía y, por ende, la escritura de la vida no solamente es parte esencial de los *Motivos de Proteo,* sino de cualquier obra artística.

Un libro en perpetuo devenir

José Enrique Rodó no fue —según la fórmula por él propuesta en sus *Motivos de Proteo*— un escritor «a quien la continuidad de fijar la vista en el papel desacostumbra de mirar a lo alto de su estancia».[23] El enorme éxito de *Ariel* y la extraordinaria historia de su recepción a lo largo de la primera mitad del siglo pasado habían convertido ya en vida al escritor uruguayo en una de las voces más célebres e influyentes del «americanismo» literario, cultural y político de su época.[24] En su texto «Magna Patria», escrito paralelamente a los *Motivos de Proteo* y publicado más tarde en *El mirador de Próspero,* declaró:

> Patria es para los hispanoamericanos la América española. Dentro del sentimiento de la patria, cabe el sentimiento de adhesión no menos natural indestructible, a la provincia, a la región, a la comarca; y provincias, regiones o comarcas de aquella

como quien desea redondear un párrafo, valiéndose de frases bellas o sonoras; hablo con la buena fe de un maestro de escuela». Ganivet, Ángel: «Idearium español», en (id.), *Obras completas.* Prólogo de Melchor Fernández Almagro. Tomo I, Madrid: Aguilar, 1961 (3.ª ed.), p. 295. Acerca de la dimensión política de la figura del «maestro» en el *Ariel* de Rodó, véase Roberto González Echevarría, «The Case of the Speaking Statue: "Ariel" and the Magisterial Rhetoric of the Latin American Essay», en (id.), *The Voice of the Masters. Writing and Authority in Modern Latin American Literature,* Austin: University of Texas Press, 1985, pp. 21 s.

[21] De ahí la fascinación de Rodó por las figuras históricas, que supieron transformar su propia vida en una obra de arte o un monumento. Su admiración por Goethe, una de las figuras sobresalientes en los *Motivos de Proteo,* descansa justamente en este aspecto: «Así, en Goethe la obra de la propia vida parece una estatua» (Rodó, *Motivos de Proteo,* en (id.), *Obras completas, op. cit.,* p. 486. El más amplio elogio a Goethe se encuentra en el capítulo LXXXII.

[22] Ya Hugo D. Barbagelata había comentado, con respecto al programa de Rodó, que el escritor «con el ejemplo de su propia vida procuraba hacerlo real»; véase Hugo D. Barbagelata, «A manera de Prólogo», en *Rodó y sus críticos,* París: Imprenta de Mr. Vertongen, 1920, p. 24.

[23] Rodó, *Motivos de Proteo, op. cit.,* p. 432.

[24] De manera precisa, aunque algo esquemática, Arturo Ardao distingue cuatro aspectos y etapas en el americanismo de Rodó: el americanismo literario (a partir de 1895, y se refiere al ensayo de Rodó que lleva el mismo título); el americanismo cultural (en el cual incluye el *Ariel,* esto es, a partir de 1900); el americanismo político (que se introduce con la edición de «Magna Patria») y finalmente el americanismo heroico (con el ensayo sobre Bolívar del año 1911). Cfr. Arturo Ardao, «Prólogo: el americanismo de Rodó», en José Enrique Rodó, *La América Nuestra.* Compilación y prólogo de Arturo Ardao, La Habana: Casa de las Américas, 1977, pp. 14 s.

> gran patria nuestra son las naciones en que ella políticamente se divide. Por mi parte, siempre lo he entendido así, o mejor, siempre lo he sentido así.[25]

Esta concepción de las relaciones entre la *patria chica* y la *patria grande* reproduce, claro está, un *solo* aspecto del pensamiento político de Rodó y de sus actividades como intelectual, de su lucha por una concepción supranacional, que se opone con vehemencia al llamado (y mal llamado) «panamericanismo» de cuño norteamericano, propugnado por los Estados Unidos desde finales de los años ochenta del siglo XIX. Aunque en este terreno las ideas de Rodó no alcanzaron esa capacidad de intuición, ni la visión crítica sobre la sociedad y la cultura que lograra Martí —aquel intelectual, escritor y revolucionario cubano, que supiera integrar en su proyecto de *Nuestra América* tanto los diferentes grupos étnicos como los grupos marginales de la sociedad latinoamericana—, sus actividades sí documentan la incesante preocupación del cofundador de la *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales* por encontrar respuestas a las preguntas fundamentales acerca del futuro de Uruguay y del continente entero. A pesar de aquel cliché, repetido más de una vez a lo largo de la historia de su recepción, José Enrique Rodó nunca fue un escritor en *splendid isolation*, que se hubiera recluido en su biblioteca estética de una torre de marfil. El autor de *Motivos de Proteo* era más bien un intelectual perfectamente versado en los problemas que aquejaban a su «magna patria» tanto en el terreno de lo político, de lo social y de lo cultural. Su concepto de una «moderna literatura de ideas» contenía en su germen una forma de aprehensión y una profundidad de visión específicamente americana.

Sin embargo, no se limitó nunca a esta perspectiva. La obra completa de Rodó no se deja encajar en un esquema, que le fue impuesto a la literatura desde afuera (también a la del «boom»), en el cual se repite obsesivamente que la literatura latinoamericana tiene la obligación de orientarse en su contexto económico, político y cultural y tratar temas americanos. La literatura europea, en cambio, es libre de elegir entre temas de índole «europeos» o «universales». Tal y como lo muestra la acogida que recibieron los textos de Jorge Luis Borges hasta muy entrados los años setenta, tanto en Europa como en América Latina había cierta resistencia para aceptar formas literarias y de escritura que no resaltaran de antemano lo «típico» y lo «específicamente americano». Más de una vez se oyeron quejas con la incriminación de que la «americanidad» de este o aquel autor, de esta o aquella escritora, era cuestionable.

Una división de trabajo de tal índole, en el fondo colonialista, no existía para Rodó. Escribía tanto acerca de temas «americanos» como sobre problemas de carácter universal y nunca habría aceptado tal clasificación esquemática de su obra. La escritura de Rodó no se limitaba a lo «americano»; partía más bien de esta posición para discutir —como ya vimos en el inicio de este capítulo— desde esta perspectiva los problemas de carácter global. No se trataba de una escritura con «ambi-

[25] Rodó, *Obras completas, op. cit.*, p. 627.

ciones universalistas», sino de un esbozo de una literatura americana que se resistía a ser reducida a lo regional, lo particular y lo típico.

Paralelamente, Rodó concibe la literatura escrita en Europa como «europea» y a su vez «universal», aunque tuvo que reconocer que estas literaturas habían ganado una dimensión paradigmática —aunque nunca normativa— gracias a su larga tradición y al prestigio de sus diversas formas de expresión nacionales. Su rechazo a toda clase de limitantes, ya fueran de índole temática o formal, no significaban una huida de la «realidad» de su país o de su continente; se deja concebir más bien como un acto consciente que tenía como meta la superación de la asimetría intercultural entre las literaturas europeas y latinoamericanas. Desde esta perspectiva no quisiéramos caer en esa trampa, a la vez tan simplista como eficaz, condenando de antemano una obra cuyo contenido a primera vista parece no tener nada «americano».[26]

A continuación se confrontarán los *Motivos de Proteo* con el horizonte de preguntas anteriormente delineado con el propósito de impulsar el análisis de las diferentes formas de escritura. Se mostrará entonces de qué manera Rodó respondía a los desafíos que Miguel de Unamuno veía cernerse en el horizonte del siglo XX.

Ya desde el mismo título, los *Motivos de Proteo* se ponen en una línea con *Ariel;* sin embargo, se diferencia de esta obra publicada en 1900. Por un lado, el título alude a una figura de la tradición cultural occidental; por el otro, se agrega una palabra en plural, que establece una relación polisémica con la figura mitológica elegida. Esta relación puede ser la de un *genitivus subiectivus,* la de un *genitivus obiectivus* o —para mencionar una forma de lectura, que se ha establecido cada vez más desde la publicación de una serie de textos inéditos con el título *Proteo* en la edición de las *Obras Completas* de Rodó— la de un *genitivus partitivus.* Si hay la posibilidad de efectuar varias formas de lectura del paratexto (y de hecho las hay, aunque las aquí mencionadas no las son todas) —en calidad de motivos, que emanan del Proteo, o motivos que son extraídos de un texto más extenso titulado *Proteo*— entonces estos *motivos* tampoco son menos polisémicos. Al limitarnos aquí de nuevo a tres posibilidades concretas, podríamos interpretarlos como motivaciones psicológicas, como elementos de una terminología literaria o como fragmentos procedentes de una totalidad mayor. Ya el título nos confronta con una red de interpretaciones probables, que desde un principio convierten este texto de Rodó, muchas veces desatendido y siempre desvalorizado, en una estructuración densa y compleja con una multitud de niveles de significación.

Pero no es únicamente el título, que ilumina en el nivel paratextual el carácter fluctuante, dinámico y polimorfo de este libro. A la segunda edición de los *Motivos* le precede un texto firmado por el autor, que con el título «Proteo» comienza con las siguientes palabras:

---

[26] Con toda razón, Carlos Real de Azúa («Prólogo a "Motivos de Proteo"», en José Enrique Rodó, *Ariel. Motivos de Proteo.* Edición y cronología de Angel Rama, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1976, p. XLIX), uno de los más afamados especialistas de Rodó, haría la siguiente observación: «*Motivos* [...] está empapado en todos los jugos de la circunstancia americana y mundial novecentista».

> Forma del mar, numen del mar, de cuyo seno inquieto sacó la antigüedad fecunda generación de mitos, Proteo era quien guardaba los rebaños de focas de Poseidón. En la *Odisea* y en las *Geórgicas* se canta de su ancianidad venerable, de su paso sobre la onda en raudo coche marino. Como todas las divinidades de las aguas, tenía el don profético y el conocimiento cabal de lo presente y lo pasado. Pero era avaro de su saber, esquivo a las consultas, y para eludir la curiosidad de los hombres apelaba a su maravillosa facultad de transfigurarse en mil formas diversas.[27]

De forma paratextual se introducen aquí niveles semánticos, que cruzan todo el libro. Así como en *Ariel,* desde las primeras frases se evocan importantes textos de referencia (entre otros, textos fundacionales de la literatura occidental, como el de Homero y el de Virgilio) y una venerable figura que posee un vasto saber y además comparte la primera sílaba con Próspero, el «viejo y venerado maestro» de la primera frase del librito aparecido en 1900. Proteo aúna al «conocimiento cabal de lo presente y lo pasado» su don profético, que lo convierte en el verdadero maestro del tiempo o —en el sentido que le diera Unamuno— del ayer, del hoy y del mañana.

A diferencia de la figura del verdadero maestro, Proteo no comparte su conocimiento, se sustrae a la gente, con lo que se ha introducido un nivel semántico central, esto es, el del constante devenir. Además, tampoco es un «mago» ligado a la tierra, que a su vez y con ayuda de su *airy spirit,* su Ariel, estuviera vinculado con los elementos del aire en una unión íntima. Comparado con Ariel, Proteo no es el numen del aire, sino del agua, representa una deidad del mar, que desde los tiempos míticos inmemoriales de la humanidad confronta al ser humano con lo fluctuante, el nacimiento, el eterno devenir o —como sucede en los sueños o los recuerdos— con todo aquello que se sustrae al reino terrenal de la razón y lo idéntico. Los constantes cambios de todo lo vital liga este paratexto con las primeras frases del capítulo inicial de los *Motivos de Proteo:*

> Reformarse es vivir. [...] Y desde luego, nuestra transformación personal en cierto grado, ¿no es ley constante e infalible en el tiempo? ¿Qué importa que el deseo y la voluntad queden en un punto si el tiempo pasa y nos lleva? El tiempo es el sumo innovador.[28]

Reformarse es vivir. Como el texto literario, la vida se *reforma* —también aquí la metáfora es esclarecedora— de manera sucesiva en el tiempo. Es dominada por el tiempo, que le impone a la vida los constantes cambios, una dinámica fundamental. En el centro de los siguientes capítulos (o «motivos») se encuentra la temática de la transformación personal, que con toda razón podría comprenderse como una «cuestión psicológica» —para retomar la formulación que utilizara Rodó en su carta del 12 de octubre de 1900 dirigida a Unamuno—. Sin embargo, no se trata este tema de modo didáctico y retórico como lo hiciera un Próspero, que había integrado en su discurso también otros géneros literarios. Asimismo, Rodó al parecer se li-

[27] Rodó, *Motivos de Proteo, op. cit.,* p. 309.
[28] Ibid.

mitó en la época de su cátedra de literatura en la Universidad de Montevideo a proclamar discursos, que no podían ser interrumpidos por nada ni por nadie. En los *Motivos de Proteo* se retoma una forma que se podría considerar idónea para reproducir mejor la sabiduría polimorfa, en constante transformación y aumento, de una divinidad del agua.

Por eso no sorprende que el lector se encuentre, al iniciar su lectura de la primera edición, justamente en el principio no sólo un epígrafe («Todo se trata por parábolas», Mateo IV,11) que introduce un género literario (que retomaremos posteriormente), sino también otro paratexto, provisto con las iniciales del autor, que confronta a su público lector con el problema de la forma literaria:

> No publico una «primera parte» de PROTEO: el material que he apartado para estos *Motivos* da, en compendio, idea general de la obra, harto extensa (aun si la limitase a lo que tengo escrito) para ser editada de una vez. Los claros de este volumen serán el contenido del siguiente; y así en los sucesivos. Y nunca PROTEO se publicará de otro modo que de éste; es decir, nunca le daré «arquitectura» concreta, ni término forzoso; siempre podrá seguir desenvolviéndose, «viviendo». La índole del libro (si tal puede llamársele) consiente, en torno de un pensamiento capital, tan vasta ramificación de ideas y motivos, que nada se opone a que haga de él lo que quiero que sea: un libro en perpetuo «devenir», un libro abierto sobre una perspectiva indefinida.[29]

No en vano, Rodó insistía una y otra vez en el carácter enteramente nuevo de su proyecto de libro. Por medio de esta representación poetológica nos introduciremos en el problema de un texto fronterizo, que en su forma de libro debe transgredir las formas y dimensiones de un libro. Los lectores no tienen delante de sí una «primera parte» de un libro, al cual tarde o temprano le seguirá una «parte final» —así como lo hicieron los familiares de Rodó después de su muerte con la publicación de los *Últimos Motivos de Proteo*[30]—. El proyecto, en cierta medida utópico, de Rodó intenta romper la secuencia lineal, que le es inherente a la arquitectura de cualquier libro, porque todo libro dispone, por lo menos en el sentido material, de una «primera» y una «última» parte.

La transgresión de la línea a su vez no es de ninguna manera un «juego» exagerado con las formas, porque el desvío de la línea facilitará nuevos procesos de entendimiento, tal y como las hemos representado y discutido en el primer capítulo de este libro —que en *este* sentido es un libro absolutamente tradicional—, partiendo de ciertos parajes, dimensiones y figuras de movimiento. Porque el movimiento de la lectura misma —y no «sólo» aquella de los protagonistas de los relatos de viajes y las novelas— sugiere un movimiento hermenéutico cuyo espacio tradicional al parecer es demasiado reducido para José Enrique Rodó y sus *Motivos*.

---

[29] Idem, pp. 308 s.

[30] Durante largo tiempo no se hablaba sólo de los «Nuevos», o los «Últimos», sino también de los «Novísimos Motivos»; cfr. Carlos Real de Azúa, «Rodó en sus papeles. A propósito de la exposición», en *Escrituras* (Montevideo) (3 de marzo de 1948), p. 91.

Si nos dejamos guiar por las ideas de José Enrique Rodó, entonces los *Motivos de Proteo* —similar a la cinta del cinematógrafo en el ensayo filosófico de Unamuno— no tienen ni un principio ni un fin, sino solamente desarrollo y movimiento, que busca representar «la vida misma» —y refiriéndonos a Alexander von Humboldt podríamos agregar: la busca simular—. Si para el viajero prusiano un libro de la naturaleza debía ser como la naturaleza misma, entonces para el escritor uruguayo el libro acerca de la vida debía comprenderse como la vida misma en perpetuo movimiento y transformación. Esta «obra abierta», esta «estructura ausente» —y no en balde remito aquí a los dos textos teóricos fundamentales de Umberto Eco, publicados más de medio siglo después de los *Motivos de Proteo*[31]— hace presente una vida, que es, por decirlo así, «sobrehumana»: representa una forma en perpetuo devenir —y el término *devenir*, elegido por Rodó, proviene de la filosofía— que desconoce la muerte, el punto final.

En el momento en que este proyecto rompe los linderos del libro (tradicional), supera a su vez los límites del tiempo que lo rige. Si en su forma material los *Motivos de Proteo* se subyugan al tiempo y a los cambios continuos, a su vez buscan sustraerse al tiempo por medio de una escritura que se proyecta más allá de sus fronteras limitantes. Su «ramificación de ideas y motivos» no recurre tanto a un modelo orgánico completo, sino que va en busca de una estructuración proliferante y descentrada, que más que enciclopédica podríamos considerar rizomática.[32] Sin querer equiparar la estructuración de los *Motivos de Proteo* con los postulados filosóficos de Gilles Deleuze y Félix Guattari —a los cuales nos referiremos en este libro más de una vez (por ejemplo, en los capítulos 8 y 11)—, o la escritura de una Maryse Condé o un Édouard Glissant o un Albert Cohen, se dejaría hablar, al referirnos a los *Motivos* del escritor uruguayo, de una poética relacional, que —permítase aquí la paradoja— le sirve como fundamento en movimiento a este texto proteico.

Los *Motivos de Proteo* de Rodó apuntan hacia un espacio más allá de los límites convencionales del libro y exigen, por lo tanto, un modelo de lectura capaz de realizar una apropiación creativa de estos textos y fragmentos más o menos breves, para generar así las condiciones que requiere la comprensión de *este libro en perpetuo devenir*. Paradójicamente, se deja afirmar con pleno derecho que estos *Motivos de Proteo*, publicados nueve años después del tan aclamado *Ariel*, constituyen a su vez «el único libro de Rodó, estrictamente hablando».[33] La paradoja se agudiza si consideramos que Rodó —como confesaba su amigo Juan Francisco Piquet— planeaba una obra de «no menos de quinientas páginas».[34] La gran obra, que perseverará en el tiempo, se construye por lo tanto con ayuda de breves textos de escritura artística. Carlos Real de Azúa ya analizó en la correspondencia de

[31] Cfr. Umberto Eco, *Opera aperta*. Milano: Bompiani, 1962 (Tascabili Bompiani, 1976), así como (id.), *La struttura assente*. Milano: Gruppo Editoriale Fabbri-Bompiani, 1968.

[32] Véase Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Rhizome. Introduction*, Paris: Minuit, 1976. La traducción alemanda de Dagmar Berger apareció bajo el título *Rhizom*. Berlin: Merve, 1977.

[33] Real de Azúa, «Prólogo a "Motivos de Proteo"», *op. cit.*, p. XXXVIII.

[34] Ídem, p. XLI.

Rodó las numerosas y siempre variadas explicaciones, según las cuales el ensayista uruguayo tenía en la mente la publicación de un libro, que contendría lo más acabado de su producción literaria y se encontraría ubicado «muy por encima» de *Ariel*.[35]

Rodó disponía en aquel entonces de un sólido renombre tanto a nivel nacional como subcontinental, pero quería superar el éxito de su breve tomo de 1900 mediante una obra más extensa y de mayor «aliento».[36] Un libro de tal fama exigía, sin embargo —y con esto volvemos a rozar la octava dimensión genérica explicada en el primer capítulo—, géneros literarios de más prestigio que el ensayo o el artículo periodístico. Pero ¿en qué consistiría la solución para Rodó, productor de géneros y tipos de texto menores?[37] Es interesante comparar las opiniones del literato uruguayo, cuya fama residía en un «libnito» de gran trascendencia pero de no más de cuarenta páginas de extensión,[38] y quien soñaba con realizar una gran obra, con aquellas reflexiones que Ángel Ganivet, el ya mencionado ensayista y novelista español, había plasmado en la última parte de su *Idearium español:*

> La opinión corriente es hoy favorable a la obra voluminosa, quizá porque así es más segura la decisión de no leerla. Un libro grande —se piensa— da importancia a quien lo compone; aunque sea malo, inspira respeto y ocupa un buen espacio en los estantes de las bibliotecas. Un libro pequeño no tiene defensa posible; si es bueno, será mirado, a lo sumo, como un ensayo o como una promesa; si es malo, sólo servirá para poner al autor en ridículo. Mi idea es completamente opuesta. Un libro grande —pienso—, sea bueno o malo, pasa muy pronto a formar parte de la obra muerta de las bibliotecas; un libro pequeño, si es malo, deja ver a las claras que no sirve y muere al primer embate; si es bueno, puede ser como un manual o breviario, de uso corriente por su poco peso y por su baratura, y de gran eficacia para la propagación de las ideas que encierra.[39]

Las reflexiones de Ganivet quizá ayuden para comprender el éxito de su *Idearium español* o también de *Ariel* de Rodó; en ambos casos se trata de publicaciones que los coetáneos utilizaron como *vademécum*. Asimismo, nos ayudan a comprender mejor el proyecto de Rodó, en el cual quería combinar la forma voluminosa del libro con un procedimiento de escritura aún más breve que la de su *Ariel*. El literato de Montevideo quería añadirle al prestigio de un «gran libro» la «eficacia» de la forma concisa, que le ofrecía mayores posibilidades para propagar sus concepciones.

El éxito inmediato de este proyecto de libro parecía darle la razón a Rodó. La primera edición, con un tiraje de dos mil ejemplares, se agotó en dos meses. Como siempre, Rodó se había quedado con un número mayor de ejemplares para poder

---

[35] Ídem, p. XLIV.

[36] Ya en enero de 1904 le escribió a Juan Francisco Piquet: «El tiempo de que puedo disponer lo consagro a seguir esculpiendo mi *Proteo*. Tengo fe en esta mi obra de más aliento hasta hoy». Citado según Rodríguez Monegal, «Prólogo a Motivos de Proteo», *op. cit.*, p. 302.

[37] Esta afirmación no pone en entredicho su capacidad de trabajar con otras formas literarias de mayor extensión.

[38] De hecho, el *Ariel* ocupa sólo una mínima parte de la edición realizada por Emir Rodríguez Monegal.

[39] Ganivet, *Idearium español, op. cit.*, pp. 299 s.

obsequiárselos a gran cantidad de personalidades influyentes. Al año siguiente se publicó la segunda edición de sus *Motivos de Proteo,* de nuevo en la capital uruguaya y no, como había sido el deseo inicial de Rodó,[40] en Europa. No hay duda de que el impacto de este libro, pese al interés que el autor buscó despertar por medio de hábiles campañas publicitarias, fue mucho menor que aquel efecto que (sobre todo a mediano y largo plazo) había surtido el breve escrito del año 1900.[41] Los *Motivos de Proteo* nunca tuvieron una repercusión comparable a la de *Ariel,* el cual, hasta nuestros días, sigue asegurando —aunque injustamente, por ser ella sola— la fama de José Enrique Rodó.

Fragmentos de un discurso del alma

Son múltiples las causas de este éxito relativo y de poca duración, así como el hecho de que los *Motivos de Proteo* se convirtieran en un libro opacado por la fama de *Ariel* e interesante sólo para especialistas e «iniciados». La crítica ha censurado, sobre todo después de la muerte del autor en mayo de 1917, la falta de una estructura temática, la superficialidad estetizante y armonizante, la introducción de materiales esparcidos y desiguales, el uso de géneros literarios extremadamente heterogéneos, la falta de temas americanos o la pompa de una prosa pasada de moda.[42] El libro aparentemente no ofrecía, en su plan, en su temática o su estilo, perspectivas prometedoras para las literaturas de Hispanoamérica en el siglo XX. De hecho, la influencia que emanaba de este libro fue de corta duración y muy reducida. Una de las motivaciones, que también para Rodó era de mayor importancia, es decir, el afán de crear una forma literaria nueva, pasó más o menos desapercibida. Vale la pena por eso volver sobre esta cuestión para analizar con mayor cuidado la organización interna de este texto fronterizo. En vista de que no abundan los análisis

---

[40] La primera edición española de *Ariel* apareció en 1908, esto es, ocho años después de la primera publicación en Uruguay. Rodó sabía cuán importante era la publicación de sus *Motives* en Europa, ya que, más allá del prestigio, le ofrecía sobre todo la ventaja de poder alcanzar un público hispanohablante más vasto gracias a la eficaz distribución. El momento habría sido propicio, ya que eran los años del establecimiento del «arielismo»; cfr. Alfonso García Morales, *Literatura y pensamiento hispánico de fin de siglo: Clarín y Rodó,* Sevilla: Secretariado de Publicaciones, 1992, pp. 75-88. Los motivos para explicar el desinterés por parte de los editores europeos tanto en Madrid como en París de publicar este texto no se han podido elucidar y merecerían una investigación aparte.

[41] No faltaban, empero, críticos y filósofos influyentes como Hugo D. Barbagelata o José Gaos para los que *Motivos de Proteo* no solamente significaba la culminación de la producción literaria de Rodó, sino de las letras hispánicas en general; véase Barbagelta, «A manera de prólogo», *op. cit.,* p. 27; así como José Gaos, «Pensamiento de lengua española», en (Id.), *Obras completas.* Tomo VI. Prólogo de José Luis Abellán. Coordinador de la edición, Fernando Salmerón, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1990, p. 60.

[42] La lista de reproches es aún más larga y se concentra sobre todo en objeciones de tipo formal. Notable es aquí el juicio de su compatriota y editor Rodríguez Monegal: «Es, no cabe duda, su obra más ambiciosa. Pero es, también y en más de un sentido, una obra incompleta y fragmentaria. Contiene tal vez sus mejores páginas aisladas, pero es irregular. Su filosofía [...] no cala hondo ni explota las nuevas perspectivas que descubre. Al coleccionar tanto ejemplar dispar, tanta anécdota, tanta variación infinitesimal del humor o del destino, Rodó no pareció advertir que muchas veces se le escapa lo que pone en movimiento ese animado muestrario». (Rodríguez Monegal, «Prólogo a Motivos de Proteo», *op. cit.,* p. 308.)

acerca de las innovaciones formales o «arquitectónicas» en los escritos de Rodó, le dedicaremos toda nuestra atención a este punto en las páginas siguientes, porque se trata según mi opinión de un elemento de máxima importancia para la literatura en movimiento.

Junto con los elementos paratextuales ya analizados, el libro consta de 158 capítulos (o «motivos»), cada cual con su número romano, y en lo que concierne a su extensión, varían entre unos cuantos párrafos y algunas pocas páginas, por lo que el tiempo de lectura requerido oscila entre uno y diez minutos. Tomando en cuenta la dimensión específica de géneros, estos textos breves, que a su vez contienen construcciones sintácticas muy largas y complejas, se sirven de géneros literarios y tipos de texto como por ejemplo del aforismo, del estudio del carácter, de la confesión autobiográfica, la discusión didáctica, el cuento fantástico, el diálogo, el ensayo, el ejemplo, el fragmento, la parábola, el poema en prosa, la prédica moralizante, el retrato literario, el discurso o el tratado psicológico.[43]

Desde el primer «motivo» se establece una relación directa entre el narrador y el público lector, entre un «yo» y un «tú». No obstante, estas dos voces, como en el modelo platónico, no llegan jamás a entablar un diálogo auténtico, porque las posturas del lector u oyente en general sirven como punto de partida para una conversación ficticia, que en el fondo es de naturaleza monológica. Si los *Motivos* oscilan entre las formas orales y escriturales y tiene cierta similitud con el discurso de Próspero en *Ariel*, el diálogo en sí se desarrolla en parte entre el texto de Rodó y los numerosos textos de referencia explícitos e implícitos. Tanto para *Ariel* como también para los *Motivos* es de gran importancia el espacio literario, esto es, la séptima dimensión del modelo de análisis y lectura presentado en el primer capítulo. Ya la primera frase del primer capítulo —«Reformarse es vivir»— no sólo presenta la idea-clave para la comprensión de todo el texto, sino que constituye un auténtico cruce textual entre textos de los más diversos autores, tanto literarios como filosóficos.[44] El gran número de alusiones directas e indirectas a una enorme variedad de textos que —con algunas excepciones— provienen del espacio europeo y se extienden desde la Antigüedad grecorromana hasta las diversas literaturas nacionales del siglo XIX, le confiere a los *Motivos* un aura de erudición e ilustración, amén de un prestigio intelectual. Como *Ariel*, los *Motivos* sobre todo se orientan en la tradición escritural de la cultura occidental, que viene a formar el primer polo del modelo cultural de seis polos presentado en el capítulo siguiente.

[43] En un texto del año 1908 (año en el cual concluyera sus *Motivos*), que después apareció en *El mirador de Próspero*, Rodó escribió: «En esas dilatadas fronteras de la ciencia y el arte, donde se entrelazan de mil modos distintos verdad y belleza, el pensamiento moderno ha suscitado riquísimos modelos de *obras intermedias* singularmente adecuadas a nuestro gusto y a nuestras necesidades espirituales.» José Enrique Rodó, «La enseñanza de la literatura», en (íd.), *Obras completas, op. cit.*, p. 533.

[44] Desde las aserciones de su colega y biógrafo Víctor Pérez Petit, la lista de nombres de autores ilustres que son relacionados con esta frase inicial se ha ido alargando constantemente. Entre los autores referenciales se cuentan entre otros Marco Aurelio, Lucrecio, Goethe, Pelletan, Dom Jacobus, Amiel o Anatole France; véase Norma Suiffet, *José Enrique Rodó. Su vida, su obra, su pensamiento*, Montevideo: La Urpila, 1995, p. 105.

Es muy informativo el cómputo que realizara Carlos Real de Azúa de las referencias explícitas a los más diversos autores que fueron clasificados según su país de origen, su profesión, la frecuencia de su mención y varios otros criterios. Ante un análisis de esas dimensiones no debemos olvidar que los *Motivos de Proteo,* así como también *Ariel,* disponen de una red de alusiones no sólo explícitas, sino también implícitas, que no carecen de importancia. Además, es interesante constatar que entre los autores mencionados en los *Motivos* se encuentran 20 griegos, 19 españoles, cuatro norteamericanos y el singular número de 71 franceses.[45] El espacio literario explícito, por lo tanto, se encuentra determinado por lo europeo y dominado por un contrapunteo helénico-francés, que hace distinguir aquel *greco-galicismo* con frecuencia indicado. Las pocas referencias a autores hispanoamericanos son casi siempre de carácter implícito.[46]

Así, este libro se convierte en una colección impresionante de citas y alusiones, lo cual subraya el enorme esfuerzo que realizó el escritor uruguayo en la «recopilación» y la posterior redacción de este libro. La larga gestación de los *Motivos de Proteo,* con su fase central entre 1904 y 1909, comprendía, además del análisis de un sinnúmero de textos filosóficos y literarios, un intenso y prolongado estudio de las biografías y manuales de consulta, prontuarios y monografías en torno a las grandes figuras que forman parte de la historia de la cultura occidental. No debemos pasar por alto la falta total de los grandes mitos y figuras indígenas, que en los textos de otros modernistas como José Martí y Rubén Darío sí encuentran cabida. En Rodó estas figuras (que son representativas para el segundo polo cultural) brillan por su ausencia. El vasto material biográfico sobre los representantes de la historia de la cultura europea en cambio sí se integró en los *Motivos,* con la finalidad de poder respaldar cada una de las aserciones a través de ejemplos concretos acerca de la transformación de todo lo viviente. La colección gigantesca de citas y alusiones, referencias y ejemplos convierten este libro en un museo virtual, en el cual se vuelve presente toda la historia de la cultura occidental. Es más: la tradición casi arrolladora de una larga historia se transforma en un presente, con lo que se focaliza la funcionalidad y la eficacia de toda esta máquina textual; de una máquina en la cual están presentes y vivos, en el sentido unamuniano, «todos los siglos pasados».

Las diferentes etapas históricas no se mezclan; sin embargo, se constituyen series transhistóricas que permiten viajar, como en travesías, entre los diversos milenios. De esta manera los *Motivos de Proteo* crean un espacio literario en el cual están copresentes en un mismo momento tres milenios: convergen, confluyen sin perderse el uno en el otro, para presentarse al público lector como cuadros separados. Así nace un espacio literario (y cultural) en el que se entrecruzan quizá todos los siglos, pero no todas las culturas, en una iluminación y resemantización recíproca.

---

[45] Véase Real de Azúa, «Prólogo a "Motivos de Proteo"», *op. cit.,* pp. LXIX s.

[46] Un análisis más detallado del espacio literario en el *Ariel* de Rodó se encuentra en el epílogo de mi ya mencionada edición alemana de esta obra.

En este texto, publicado en abril de 1909, la afición coleccionadora es evidente y omnipresente. Este coleccionismo es a su vez una técnica de trabajo en la fase preparativa de *Proteo* (con el sinnúmero de cuadernos y hojas sueltas de Rodó) y un procedimiento discursivo y una técnica de narración en el nivel de una escritura polimorfa, heterogénea y en busca de las más diversas formas. Esto permite realizar e integrar los más sorprendentes saltos cronológicos y digresiones temáticas. Los *Motivos de Proteo* de Rodó representan una biblioteca impresionante, un vasto archivo del saber, que, dadas las constantes fluctuaciones, las incoherencias y desplazamientos, funciona más bien como una memoria en «perpetuo devenir».

No se trata por lo tanto de una simple aglomeración de datos y objetos, sino de una afición coleccionadora convertida en texto que, más allá de una actividad puramente acumuladora, se funda en la construcción de una red informativa, en una estructuración conscientemente concebida y no en un desorden caótico.[47] Desde los catálogos de la Antigüedad, el coleccionismo es un elemento importante en la historia de la cultura y de la literatura occidental. El vínculo etimológico que existe entre «coleccionar» y «leer» al cual se refería Yvette Sánchez al principio de su estudio, subraya aún más la íntima relación entre estas dos actividades. Ya desde los títulos de muchas de sus publicaciones, José Enrique Rodó señaló las relaciones intertextuales de sus propios textos con los de otros autores (por ejemplo en *Ariel* o *Proteo*), así como vínculos intratextuales, esto es, relaciones entre sus propios textos (*vg.* en su colección de ensayos *El mirador de Próspero*). El nivel de referencias intertextuales se relaciona con el nivel de referencias intratextuales, ya que hay referencias no sólo a textos que provienen de otra parte, sino también a los propios textos —en especial a su libro más famoso, *Ariel*, donde el autor podía estar seguro de que el público lector lo conocía bien—. Por eso la colección de textos también podría definirse como un museo-textual, que en sí no tiene nada de estático, ni «museal», a raíz de su polisemia relacional y la consecuente tarea creativa que tiene que cumplir el lector, quien —como ya hemos visto— desde el principio es incluido en el juego textual. Los *Motivos* son una máquina textual en la cual todos los motivos establecen relaciones recíprocas y abiertas tanto hacia adentro como hacia afuera. La figura, que le quiere dar cierta unidad y coherencia a este juego multiforme y también centrífugo, es la de Proteo. En ella converge la totalidad de los textos publicados por Rodó.

Más allá de todas las diferencias que separan los *Motivos de Proteo* de Rodó de la máquina textual de Raynal, la *Histoire des deux Indes*,[48] no solamente podremos encontrar un gran número de coincidencias estructurales —desde la heterogeneidad de los fragmentos textuales recogidos y reelaborados hasta el evidente delineamiento de un lector—, sino también comprobar un procedimiento similar de encontrarle cierta coherencia al texto por medio de la introducción de una figura (narradora) centralizada. La enorme cantidad de objetos de colección busca una figura colec-

[47] Véase el excelente estudio de Yvette Sánchez, *Coleccionismo y literatura*, *op. cit.*
[48] Véase para ello el capítulo 3.

cionadora de la misma manera que el gran número de textos pide la unidad de aquella historia, cuyo singular colectivo cofundó y acompañó la modernidad occidental.

Raynal, el publicista y filósofo francés, muestra este mecanismo constitutivo de la modernidad en el nivel del texto; Humboldt, el viajero universal prusiano, propone pensar en conjunto los diversos ámbitos de la experiencia y del saber; el novelista Balzac aspira a la totalidad del mundo en la totalidad de una ficción y el modernista uruguayo Rodó intenta abarcar y unir, desde una perspectiva ex-céntrica, las partes centrífugas, explosivas, de la conciencia occidental. Todos ellos constituyen, aunque desde puntos de vista diferentes y diversa acentuación de las dimensiones y figuras de movimiento, una escritura en la modernidad, que, a su vez, contiene muchas modernidades divergentes entre sí. Que Rodó tomó prestada la figura unificadora de la Antigüedad de esta cultura occidental es más que consecuente desde este punto de vista: en la multiformidad de *Proteo* se transfigura claramente a orillas del Río de la Plata una vez más la tan ansiada unidad fundamental en un rostro en perpetuo cambio. *Proteo* es el libro y ejemplo de su unidad en la multiplicidad; y el libro, por ende (y necesariamente), es proteico.

José Enrique Rodó, el célebre estilista de la literatura hispanoamericana de fines de siglo y también del cambio de siglo,[49] sin lugar a duda puede ser considerado como uno de los mejores autores de formas breves en lengua española. Por la división en capítulos, la falta de unidades mayores que clasifiquen los textos breves en diversas partes y secciones, así como la continua indicación de rupturas, señaladas por medio de puntos suspensivos o líneas en blanco, la fragmentación del libro es igualmente evidente y explícita como el realce de partes en blanco, que podrían ser interpretadas como silencios de Proteo e identificadas como aquellos pasajes que Rodó denomina al principio «los claros».

La escritura fragmentaria, desarrollada por Rodó para y a través de sus *Motivos* no debe confundirse sin embargo con una escritura romántica, dentro de la cual el fragmento siempre refería a una unidad coherente, que para Rodó, sin haber desaparecido del todo, era casi inalcanzable. Los fragmentos de Rodó hacen suponer un último intento utópico; sin embargo, se orientan en una estética que se basa en la forma de funcionar (y en una epistemología) de un *work in progress*. Por ende, este libro de Rodó alberga, en mi opinión, un gran número de incentivos y perspectivas para el desarrollo posterior de las literaturas no sólo en América Latina. Este texto fronterizo señala y prueba —como «prédica», o como «ejemplo»— aquellos desarrollos que trascienden las fronteras de la modernidad europea.

La escritura fragmentaria de Rodó se puede vincular con un tipo de praxis literaria, que Roland Barthes ha denominado *écriture courte*. El autor de *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975) —que practicaba este tipo de escritura desde su libro sobre *Michelet* (1954), en el cual había trabajado en los años cuarenta—, buscaba aplicar conscientemente en una serie de textos y también en su peculiar autobiografía

[49] Algunos críticos recientemente han festejado sin titubeos a Rodó como «el más grande estilista de América»; véase Suiffet, *José Enrique Rodó, op. cit.*, p. 27.

la fórmula de su escritura y comprender su significado. La *écriture courte* está presente tanto en los fragmentos de su autobiografía como en la colección de textos de *Mythologies* (1957), en sus artículos y prefacios y en sus lexías o *paragraphes titrés*.[50] Barthes subrayaba la relación entre este tipo de escritura y el placer: incluso con la inmediata voluptuosidad *(jouissance)*, en tanto, hablando de sí mismo en tercera persona, explicaba:

> Ama encontrar y escribir *comienzos*, tiende a multiplicar su placer: es por ello por lo que escribe fragmentos; muchos fragmentos, muchos comienzos, mucho placer (pero no ama los finales; el riesgo de una cláusula retórica es demasiado grande; miedo de no poder resistir a la última palabra, a la última réplica).[51]

La multiplicación de los comienzos, de los *incipit*, siempre muy elaborados, es una característica que establece un primer nexo entre el teórico de la cultura y escritura francés y el literato de ideas uruguayo, aunque a éste seguramente le causan miedo las cláusulas retóricas y los finales. Me parece notable que las analogías entre los dos autores, que de una manera sui géneris se sitúan entre la literatura y la filosofía, no se limiten a esta práctica de escritura, sino que aparezcan también en el nivel de algunas otras estrategias y metáforas. En una hoja inédita, que probablemente habrá sido parte de una carta a Miguel de Unamuno, Rodó trataba de precisar su intención:

> Mi objeto no es escribir un libro de psicología, porque esto ya está dilucidado. Mi objeto es escribir un libro de «geórgicas morales» de gimnástica del alma, de educación en el más amplio sentido.[52]

Más allá de la referencia intertextual, que tampoco falta en el paratexto a la segunda edición, en la cual Rodó desarrolló su visión del *Proteo*, la «gimnástica del alma»[53] recuerda de manera peculiar a los *Fragments d'un discours amoureux* del año 1977. En este libro, conformado de fragmentos, que pronto aparecería en las listas de los libros más leídos, Barthes niega explícitamente toda intención de construir una «filosofía del amor».[54] Mediante una multitud de referencias explícitas y alusiones implícitas se trata más bien de crear *figuras* que no deben ser comprendidas en un sentido retórico, sino más bien en uno gimnástico y coreográfico[55] —tal y como lo daba a entender la aclaración paratextual debajo del título «¿Cómo está hecho este libro?», que antecedía al texto «en sí»—.

---

[50] Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris: Seuil, 1975; reeditado en el tercer tomo de sus *Obras completas*.

[51] Ídem, p. 166.

[52] Cita de Real de Azúa, «Prólogo a "Motivos de Proteo"», *op. cit.*, p. XLI.

[53] Es interesante la comparación con otro pasaje del capítulo III: «Danza, en la alteza griega del concepto, es la vida, o si se quiere: la idea de la vida; danza a cuya hermosura contribuyen, con su *música*, el pensamiento, con su *gimnástica* la acción» [Rodó, «Motivos de Proteo», en (Id.), *Obras completas, op. cit.*, p. 312].

[54] Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris: Seuil, 1977, p. 12; reeditado en el tercer tomo de sus *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 464.

[55] Ídem, p. 461.

No queremos sugerir con ello que Rodó haya desarrollado en sus *Motivos de Proteo* una concepción de escritura comparable a aquella que se iba a desarrollar en la segunda mitad del siglo XX bajo el signo de la modernidad. Pero es interesante observar que Rodó no sólo se encontraba frente al mismo dilema —el de representar, no el amor, mas sí la vida y, además, el alma humana en su constante transformación— sino también el haber encontrado una serie de procedimientos comparables. Entre ellos se pueden contar: la inserción de textos metadiscursivos («Cómo está hecho este libro», también sería un título adecuado para el paratexto de Rodó), una forma de escribir altamente fragmentaria, una red densa de citas y otras referencias inter e intratextuales, además de la idea de la «gimnástica», que pone en movimiento el objeto y crea una especie de «estudio» de este movimiento, comparable con aquellos movimientos corporales que Sarrasine supiera plasmar por medio del dibujo en la *nouvelle* de Balzac.[56]

Sin perder de vista las múltiples diferencias que existen entre las concepciones y las prácticas de Rodó y Barthes, habría la posibilidad de leer los *Motivos de Proteo* como *Fragmentos de un discurso del alma en movimiento*. ¿No escribió Rodó aquella frase que pareciera tan provocadora salida de la pluma de Roland Barthes medio siglo después; aquella frase, que sin comentarios y con tanta naturalidad se aceptó del crítico literario y autor uruguayo: «El crítico es genéricamente un escritor»?[57]

Lecturas continuas y discontinuas

Para la «innumerable serie de pequeñas hojas y diminutos papeles»[58] Rodó en un principio había hecho un plan general, que dividía esta inmensa cantidad de material en una introducción («La complejidad natural. El conocimiento propio») y cinco diferentes libros (acerca de «Las vocaciones», «Los agentes de transformación moral», «Origen y desarrollo de las transformaciones morales», «La transformación genial» y «Evolución de la personalidad y las ideas»).[59] Se ha podido comprobar que Rodó recurrió a aquellos materiales, que en un inicio había reunido en el quinto y último tomo de su *Proteo*, para preparar la publicación de sus *Motivos de Proteo*.[60] ¿Por qué abandonó el orden y la rigidez de su plan original para reordenar el material de otra manera y dar cabida a extensos campos temáticos adicionales y dejar aquellos «claros» o espacios en blanco, de los cuales hablaba en su paratexto?

---

[56] Véase el capítulo 5.

[57] Rodó, *Motivos de Proteo*, p. 389. En el prefacio a sus *Essais critiques* de 1963, Barthes escribió: «Esto quiere decir que el crítico, aunque por su función tenga que hablar sobre la lengua de los otros, al punto de querer conculcarla aparentemente (o a veces abusivamente), el crítico nunca tendrá la última palabra, como tampoco la tendrá el escritor. Más aún, este mutismo al final, que forma su condición común, es la que devela la verdadera identidad del crítico: el crítico es un escritor» (Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris: Seuil, 1964, p. 9; reeditado en el primer tomo de sus *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 1169).

[58] Suiffet, *José Enrique Rodó, op. cit.*, p. 121.

[59] Rodríguez Monegal, «Prólogo a Proteo», *op. cit.*, p. 894.

[60] Ídem, p. 894.

La desaparición de la estructura «original» y el rehusarse a darle una «arquitectura concreta» al libro han inducido a los críticos a poner orden en el desorden y a reconstruir el plan «secreto» de esta construcción. Muchos lo han logrado y, de hecho, nos han descubierto ciertas secuencias temáticas y estructuras profundas convincentes. Si comparamos estas «reconstrucciones», llegamos a la conclusión de que hay diferencias serias entre los diversos «planos de reconstrucción».[61] Lo que para unos es una problemática central, para otros es sólo una insignificante digresión; las aserciones de la voz proteica del narrador y los ejemplos, que van vinculados a ellas y provocan a su vez nuevos comentarios, permiten interpretaciones divergentes sobre lo que debe considerarse «esencial» o «marginal». Sin lugar a duda, estas formas de lectura no son «reconstrucciones», sino la «construcción» de diversas secuencias temáticas, producto de una lectura lineal. Existe, ciertamente, una serie de temas generales (como por ejemplo la transformación, el cambio, el tiempo, el desarrollo individual, el arte, la vocación, la voluntad, la capacidad y muchos otros) que estructuran los diferentes *motivos* y los organizan en diversas secuencias o ciclos. Sin embargo, se trata menos de estructuras en el sentido de ordenamientos preestablecidos que de estructuraciones, esto es, propuestas, que el lector puede aceptar y a su vez crear, para poder integrarlos en nuevas redes de significación. Cada elemento, por supuesto, puede entrar en varias secuencias y ciclos.

Si esto ya es válido para las lecturas, que atraviesan linealmente las series de capítulos numerados, entonces la red de relaciones cotextuales es más compleja aún, en tanto genera una lectura discontinua, que salta dentro del libro de un capítulo al otro independientemente de su numeración. Obviamente no hay ningún *Tablero de dirección* entre los paratextos de *Motivos de Proteo,* ningún plano de ruta, que invite al lector —como en el caso de *Rayuela* de Julio Cortázar— a elegir, en este juego, uno de los diferentes recorridos. Pero de los *Motivos* de Rodó también se podría decir lo que la frase introductoria en la novela del escritor argentino quería dar a entender: «A su manera este libro es muchos libros, pero sobre todo es dos libros».[62] Dicho de otra manera: primeramente es un libro (multiforme), creado a través de la lectura lineal; y segundo (no menos polivalente), un libro, que se genera por medio de una lectura de saltos y brincos que —como la rayuela en la novela publicada en 1963— no necesariamente tiene que incluir todos los capítulos que contiene el volumen.

No sorprende que los *Motivos de Proteo* hayan incitado a muchos lectores a realizar una lectura a saltos y brincos. Esta forma de lectura discontinua albergá una figura de movimiento hermenéutica[63] que remite a un proceso de entendimiento discontinuo subyacente y varía entre el simple y casual hojear y la elección consciente de ciertos capítulos (que por ejemplo indican la existencia de parábo-

[61] Entre los numerosos intentos mencionaremos aquí solamente los de Emir Rodríguez Monegal («Prólogo a Motivos de Proteo», *op. cit.*, p. 305); de Carlos Real de Azúa («Prólogo a "Motivos de Proteo"», pp. LIV s.) y de Norma Suiffet (*José Enrique Rodó, op. cit.*, p. 122), en los cuales se habla de una «cuidadosa arquitectura».

[62] Julio Cortázar, *Rayuela,* Buenos Aires/Barcelona: Edhasa/Sudamericana, 1977, p. 7.

[63] Véase el capítulo 1 de este libro.

las), aunque habría muchas otras formas de lectura discontinua.[64] La discontinuidad a saltos de una lectura de tal índole genera un efecto comparable al de la producción discontinua de aquel sinnúmero de pequeños papeles que Rodó dejara sin orden cualquiera en su despacho al partir a su tan anhelado viaje a Europa, del cual ya no hubo de volver. En cierto sentido, los *Motivos de Proteo* representan un desafío para los diversos tipos de lectores, que con o sin objetivos filológicos —intentan (im)poner su orden al desorden, o simplemente intentan seguir la sucesión lineal de las hojas impresas—. Esta «escritura breve» puede implicar por ende una «lectura breve», cuyo placer consistiría en leer constantemente nuevos *incipit*. Como en *Rayuela*, la lectura de los *Motivos de Proteo* de Rodó se podría convertir también en un juego infantil.

Esto no significa que se puedan equiparar las formas divergentes de una lectura discontinua con las formas de lectura de tipo «vanguardista» o «posmoderno». Un procedimiento de lectura de esa índole era bastante común en una rama muy importante de la literatura de aquella época, tampoco del todo desconocida hoy en día; en Europa y América Latina, sin embargo, todavía a principios del siglo XX tenía una importancia que no debe menospreciarse. En las sociedades modernizadas, y por ende sometidas a un proceso de creciente secularización,[65] la llamada *literatura de consejo* —bastante conocida por Rodó[66]— desempeñaba las funciones del breviario y los manuales de meditación religiosa, que también permitían en cierto sentido, como la Biblia, una «lectura breve». Un tipo de lectura de esa índole parte de un pasaje, elegido al azar, y va en busca de otros, útiles para la situación concreta del mismo lector. Al breve tiempo de lectura le corresponde un tiempo de profunda meditación, para la cual se prestaban a su vez los espacios en blanco. Estos parajes o sitios sin letras representan las zonas de relativa quietud que interrumpen por unos momentos más o menos breves la dinámica y el movimiento. No en balde, Ángel Ganivet —el autor de la «biblia» de la llamada «Generación del 98»— había hablado de esta función de un «manual o breviario», que, según el ensayista español, era «de gran eficacia para la propagación de las ideas que encierra».[67]

---

[64] Así, Ramón Menéndez Pidal, en una carta fechada el 22 de julio de 1909, le confirma al escritor uruguayo la llegada del libro de Rodó y le pide disculpas por no haber tenido tiempo para una lectura atenta. Sin embargo, en su *post scriptum* hace la siguiente observación: «Gusto desde luego la finura de las páginas que al azar hojeo» (cita según Rodríguez Monegal, «Prólogo a Motivos de Proteo», *op. cit.*, p. 307). Si le creemos al texto polémico de Julián Nogueira, publicado el 10 de mayo de 1920 (esto es, después de la muerte de Rodó), el autor de *Motivos de Proteo* había dudado, con motivo de la presentación de su libro en la Universidad, de que su obra hubiera sido leída en una lectura continua, o como lo expresara Nogueira «de cabo a rabo» por más de diez uruguayos. (Cita según Real de Azúa, «Prólogo a "Motivos de Proteo"», *op. cit.*, pp. XC s.)

[65] Véase por ejemplo el análisis de Rafael Gutiérrez Girardot, «La literatura hispanoamericana de fin de siglo», en Luis Íñigo Madrigal (ed.), *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo II: Del neoclasicismo al modernismo*, Madrid: Cátedra, 1987, pp. 495-506.

[66] Véase Real de Azúa, «Prólogo a "Motivos de Proteo"», *op. cit.*, p. LXIII. *Motivos de Proteo* de hecho podría convertirse en un *libro de doctrina*: «La doctrina de la evolución creadora, de raíz bergsoniana, así como las ideas de Nietzsche, Hamann, Schopenhauer, se funden en una concepción relativista del hombre y de la vida que quiere proyectarse como una filosofía práctica, como una preceptiva y una ética que guíen la conducta individual». Mabel Moraña, «José Enrique Rodó», en Luis Íñigo Madrigal (ed.), *Historia de la literatura hispanoamericana, op. cit.*, p. 662.

[67] Ganivet, «Idearium español», *op. cit.*, pp. 299 s.

Los más distintos tipos de lectura discontinua, por lo tanto, pueden contener espacios y momentos de silencio, que los acercan a la meditación religiosa[68] o a la lectura de poemas, por lo que no sólo se disminuye la velocidad de lectura, sino que intensifica su efecto. El repetido reproche de lo inconcluso, lo desordenado, lo informe y heterogéneo de este libro descansa en la falta de comprensión de su estructuración, abierta a todo tipo de apropiación creativa. Los *Motivos de Proteo* de Rodó conforman un libro que en más de un sentido oscila entre la pluralidad de sus motivos y la unidad del texto como artefacto estético. Los *Motivos* se comprenden —y son— un libro en constante movimiento, en el cual las zonas de silencio y la calma tienen su propia funcionalidad. Estos «motivos» de Proteo representan, en su conformación artística, esa «maravillosa facultad» de «transfigurarse en mil formas diversas».[69]

Texto-móvil y autobiografía espiritual

El gran número de textos breves ha llevado a considerar por momentos a los *Motivos* como un mosaico o rompecabezas.[70] El problema de esta metáfora radica en que las diversas partes de un mosaico o un rompecabezas, no importa si se trata de arte o artesanía con carácter enigmático, siempre conforman un cuadro único y, sobre todo, estático. Dicho de otra manera: ambas metáforas centralizan y estabilizan, siempre guían lo complejo hacia lo único. A la estructuración (y no a la «estructura») de los *Motivos de Proteo* le cabría mucho mejor, en mi opinión, otra metáfora que pusiera de relieve el juego de relaciones cambiantes y recíprocas entre los elementos y los motivos del texto en su totalidad.

En el contexto de los planteamientos y las reflexiones, en este volumen no nos debe sorprender que la metáfora del móvil *(perpetuum mobile)* sería capaz de reproducir con mayor precisión tal estructuración textual, ya que —y éste es un aspecto decisivo— incluye también los movimientos del lector con sus cambiantes puntos de vista en el reconocimiento de la metafórica. Resulta así una relación, como la que apuntara el representante de la semiótica, el italiano Umberto Eco, con miras a los móviles de Alexander Calder, que aprovechó en sus reflexiones sobre «la obra abierta».[71] En el interior del móvil, las relaciones entre los textos y sus paratextos, entre los diversos géneros literarios y tipos de texto, así como las posibles lecturas, desarrollan nuevos procesos de significación y resemantización que de hecho crean «una obra en perpetuo devenir», una obra en constante movimiento.

---

[68] Así se explican juicios como el siguiente: «Nunca había aparecido un libro tan edificante en el Uruguay. Evangelio de paz y de amor, pleno de confianza en la humanidad y en el hombre, desborda generoso afán de rendir tributo a lo más precioso y digno de la condición humana». (Suiffet, *José Enrique Rodó, op. cit*, p. 126.)

[69] Rodó, *Motivos de Proteo, op. cit*, p. 309.

[70] Cfr. Suiffet, *José Enrique Rodó, op. cit*, p. 121: «Más allá de la disparidad de elementos y la complejidad de su ordenación, que lo convierte en un verdadero puzzle, Rodó no indica con frecuencia la fuente de donde extrajo su dato».

[71] Véase Eco, *Opera aperta, op. cit*, p. 157; asimismo, cfr. capítulo 2 del presente volumen.

El crítico uruguayo Hugo Achugar ha descubierto la hidra y el mito de Proteo como elementos caleidoscópicos que pudieran ser representativos para el período de transición del *fin de siglo:*

> La Hidra del lago de Lerna o el viejo camaleónico Proteo son imágenes de la multiplicidad y de la transformación pero en un cierto sentido también lo son de la ausencia del original, de la multiplicación incesante, de una suerte de semiosis ilimitada. [...] El caleidoscopio que multiplica tiene en su multiplicidad un repertorio limitado, una posición que determina las imágenes bellas que se pueden observar (caleidoscopio etimológicamente: «bello» - «imagen» - «observar»).[72]

En el interior de este texto-móvil o caleidoscopio textual, ambos pueden ser tanto artísticos como artesanales, no es importante el origen, la «fuente» de los *objets trouvés,* sino su dinámica funcional y en especial su combinatoria. El movimiento (virtual) del objeto provoca a su vez el movimiento del observador y su deseo (que no sólo se observa en los niños) de influir en el movimiento. Dentro de una textualidad, que carece de un verdadero centro, las parábolas o (como les llama Rodó) «cuentos simbólicos» desempeñan una función ejemplar. Forman núcleos semánticos en los cuales —de manera similar como en el símbolo— se entrecruzan diversos niveles de significado, y en estas intersecciones se crean nuevas secuencias cotextuales, esto es, generadas por la inmediata vecindad. En estas formas narrativas, los aspectos de las transformaciones personales no solamente se «identifican» (con ayuda de las analogías), se «ejemplifican» (por medio de narraciones) o se «concretizan» (a través de la transposición desde otros campos semánticos), cuyo desarrollo se efectúa de forma discursiva en los capítulos lindantes. No se reducen a su forma meramente didáctica, sino que ponen en movimiento ideas y pensamientos que de otra manera no habrían entrado en contacto. Sirven como puntos de referencia a una lectura continua y lineal, en la cual se acumulan las dimensiones semánticas introducidas por el discurso. Además, esta ruptura de lo meramente discursivo le da la verdadera sazón a la lectura del libro.

Por otro lado, los «cuentos simbólicos» se dejan vincular mediante una lectura discontinua, por lo que vuelven a constituir series cotextuales propias. De esta manera se forman unidades complejas que se abren hacia la «meditación» del público lector y se relacionan recíprocamente, lo cual no sólo favoreció la publicación independiente (y a veces también la traducción), sino también la inclusión de estos textos breves en antologías.

Los *cuentos simbólicos* pudieron resistir mejor en su calidad de núcleos semánticos la erosión del texto a lo largo del tiempo. También les sirven a los tipos de lectura tanto continua como discontinua en el nivel temporal, porque sus tan dispares temáticas se dejan agrupar en la Antigüedad («Hylas»), en el Medievo («El paladín menudo»), en épocas legendarias («El monje Teótimo») o en el presente («El barco

---

[72] Hugo Achugar, «Fin de siglo. Reflexiones desde la periferia», en Hermann Herlinghaus y Monika Walter (eds.), *Posmodernidad en la periferia. Enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural.* Berlin: Langer Verlag, 1994, pp. 246 s.

que parte»). Las parábolas demuestran una vez más la capacidad de los *Motivos de Proteo* para proyectar imágenes provenientes de los siglos pasados una dentro de la otra, sin que —tal y como lo postularan Miguel de Unamuno y Jorge Luis Borges— lleguen a mezclarse. No se congelan en estructuras fijas, sino que crean estructuraciones abiertas, cuyos intersticios, como espacios indefinidos, invitan a la lectura polisémica y diferenciadora. En esta forma de lectura domina la dimensión cotextual, su funcionalidad dentro de una red interna, sin que queden excluidas las referencias inter e intratextuales. Las parábolas no se dejan solidificar, porque tienden hacia el movimiento constante e intentan simular la vida. Si *El que vendrá, La novela nueva, Rubén Darío* y *Ariel* conformaban un ciclo de textos que Rodó, remitiendo a Dante Alighieri, bautizara con el nombre *La vida nueva,* los *Motivos de Proteo* introducían otro ciclo que incluía todos los materiales de *Proteo* y hubiera podido llamarse simple y sencillamente *La vida.* Mas éste por supuesto incluye a su vez la vida de José Enrique Rodó.

En un pasaje de su libro *Del sentimiento trágico de la vida,* que le sigue al que citamos al inicio de nuestras reflexiones, Unamuno escribió:

> Toda impresión que me llegue queda en mi cerebro almacenada, aunque sea tan hondo o con tan poca fuerza que se hunda en lo profundo de mi subconciencia; pero desde allí anima mi vida, y si mi espíritu todo, si el contenido total de mi alma se me hiciera consciente, resurgirían todas las fugitivas impresiones olvidadas no bien percibidas, y aun las que se me pasaron inadvertidas. Llevo dentro de mí todo cuanto ante mí desfiló y conmigo lo perpetúo, y acaso va todo ello en mis gérmenes, y viven en mí mis antepasados todos por entero, y vivirán juntamente conmigo en mis descendientes. Y voy yo tal vez, todo yo, con todo este mi Universo, en cada una de mis obras, o por lo menos va en ellas lo esencial de mí, lo que me hace ser yo, mi esencia individual.[73]

La copresencia de todos los elementos e impresiones, que son percibidos y acogidos en la conciencia y en lo que Unamuno llamara el «subconsciente» (y que sería equiparable con lo que su contemporáneo Sigmund Freud denominara «inconsciente»), también es una idea clave de los *Motivos de Proteo,* esto es, como un motivo musical, que con ligeras modificaciones se repite sin cesar. Algunos años antes del famoso «¡adentro!» unamuniano, los textos de Rodó hacen hincapié en los espacios del interior.[74] Así por ejemplo, el capítulo XVIII señala —después del cuento simbólico «La respuesta de Leuconoe», en el cual también aparece, desde la perspectiva de la Antigüedad el futuro espacio del mundo americano— que el océano es

[73] Unamuno, «Del sentimiento trágico de la vida», *op. cit.,* p. 911. Un año después de la publicación de esta obra, Rodó escribió en una serie de artículos acerca de la guerra en Europa (*La guerra a la ligera*) el 14 de septiembre de 1914: «Ahora se ve bien que las gentes de Europa, que considerábamos languidecidas y encrvadas, están en plena posesión de sus instintos marciales, y que, rascando un poco la corteza del europeo "siglo XX" aparecen Aquiles, Rolando y hasta Alarico y Atila». (*Obras completas, op. cit.,* p. 1226.)

[74] En cuanto a la arquitectura de los espacios del interior en el *Ariel* de Rodó, véase Ottmar Ette, «"La modernidad hospitalaria": Santa Teresa, Rubén Darío y las dimensiones del espacio en "Ariel" de José Enrique Rodó», en Heydenreich/Ette (eds.), *José Enrique Rodó y su tiempo. Cien años de «Ariel», op. cit.,* pp. 73-93.

incomparablemente «más vasto que la visión de los ojos», y por lo tanto «incomparablemente más hondo nuestro ser que la intuición de la conciencia».[75] Sea cual fuere la forma de interpretar esto: el consejo que la figura del autor explícito —aquel «yo», que no debe ser confundido con el autor real— le da a la figura del lector explícito, aquel «tú», en todos los sentidos es sencillo: «Observarse para reformarse».[76] Esto incluye necesariamente tanto la autorreflexividad del texto como la del yo y con ello también la dimensión autobiográfica de los *Motivos*.[77] Por eso no falta en el capítulo siguiente, el XX, cuyo tema es la relación del yo individual con la sociedad, con la masa, esto es, incluso en las reflexiones de carácter psicológico-masivo, la dimensión autobiográfica:

> Cuando te agregas en la calle a una muchedumbre a quien un impulso de pasión arrebata, sientes que, como la hoja suspendida en el viento, tu personalidad queda a merced de aquella fuerza avasalladora. La muchedumbre que con su movimiento material te lleva adelante y fija el ritmo de tus pasos, gobierna, de igual suerte, los movimientos de tu sensibilidad y de tu voluntad. [...] Sales, después, del seno de la muchedumbre; vuelves a tu ser anterior; y quizá te asombras de lo que clamaste o hiciste.[78]

En los *Motivos de Proteo* el elemento autobiográfico[79] siempre se encuentra relacionado con una dimensión social. La autorreferencialidad del yo introduce, a lo largo de los diversos *motivos*, una extrañeza frente al propio yo y un cambio del mismo, que se somete al control de su propia relación con la sociedad. La problemática de esa extrañeza y la identidad del yo se introducen desde el inicio del primer capítulo:

> Cada uno de nosotros es, sucesivamente, no *uno*, sino *muchos*. Y estas personalidades sucesivas, que emergen las unas de las otras, suelen ofrecer entre sí los más raros y asombrosos contrastes.[80]

El juego de contrastes en este libro proteico incluye el juego de las relaciones cotextuales. Así, el punto de vista de la personalidad se convierte en la poética de una escritura que se sirve de la primera persona del singular. El sentimiento de extrañeza frente al propio yo en constante transformación se vincula con la comunicación y, más aún, con la literatura como medio idóneo de la comunicación artística. En

---

[75] Ídem, p. 325. Con la fusión del mundo interior y exterior en los conceptos de «descubrimiento» y «conquista», este capítulo, que pone de relieve la dimensión americana de los *Motivos de Proteo*, termina armoniosamente: «¿Hay cosa que te interese más que descubrir lo que está en ti y en ninguna parte sino en ti: tierra que para ti sólo fue creada; América cuyo único descubridor posible eres tú mismo, sin que puedas tener, en su designio gigante, ni émulos que te disputen la gloria, ni conquistadores que te usurpen el provecho?» (Ibíd.).

[76] Ídem, p. 326.

[77] Esta dimensión autobiográfica no es la «íntimista» de un Henri Frédéric Amiel. Por eso Rodó le anexa inmediatamente una crítica al «triste Hamlet ginebrino»: «Amiel nos dio un ejemplo de contemplación interior sin otro fin que el del melancólico y contradictorio placer que de ella nace». (Ibíd.)

[78] Ibíd.

[79] Con razón dijo Carlos Real de Azúa: «Como ensimismado, como solitario, era dado al examen de conciencia y a la autoconfesión». («Rodó en sus papeles», *op. cit.*, p. 89.)

[80] Ídem, p. 310.

Motivos de Proteo, el «gran escritor», el «gran poeta», se define por su marcada capacidad de «expresar con precisión maravillosa lo *suyo*», y traducir simultáneamente *«casi todo»* lo que otros, que no poseen este don, son incapaces de sentir.[81]

La búsqueda en «lo hondo» nunca se reduce a una autocontemplación intimista, sino que intenta pensarlo en conjunto con el mundo exterior, con la sociedad. Ya no se trata de una contemplación dirigida a uno mismo, sino de un mecanismo complejo que introduce en la autoexperiencia del yo, e incluso en aquello que antes había quedado fuera de la propia conciencia, la dimensión ética y la responsabilidad social. La imagen de la hoja suspendida en el aire que acabamos de citar, remite ya al penúltimo capítulo, en el cual se nos muestra una modificación de este cuadro dentro de otro contraste más entre lo interior y lo exterior:

> Sentado a la ventana, empleo mi ocio en la contemplación. Mientras en mi chimenea se abre un ojo de cíclope que desde hace tiempo permanecía velado por su párpado negro, y junto a mí mi galgo ofrece sus orejas frías y sedosas a las caricias de su amo, se fija mi atención en una muda sinfonía: la de las hojas que, desprendidas, en bandadas sin orden de los árboles que van dejando desnudos, pueblan el suelo y el aire, a la merced del viento. Me intereso, como en una ficción sentimental, en sus sucesivas aventuras. Ora se alzan y van en el vuelo loco; ora, más al abrigo, ruedan solitarias breve trecho y quedan un momento inmóviles, antes de trazar, lánguidamente, otro surco; ora se acumulan y aprietan, como medrosas de ateridas; ya se despedazan y entregan en suicidio a la ráfaga, deshechas en livianos polvo; ya giran sin compás alrededor de sí mismas, como poseídas danzantes... Su suerte varia es pasto de mi fantasía, cosquilleo de mi corazón. Me parecen en ocasiones los despojos volantes de un sacrificio de papeles viejos, con los que se avientan cartas de amores idos y vanidades de la imaginación, obras que no pasaron de su larva.[82]

En este bello pasaje, que merecería una interpretación más profunda, la hoja en su caída, la cual un momento antes había sido vinculada a la personalidad, comienza una danza con la muerte, en la que representa y presenta varias posturas, varios movimientos, varias *figuras,* siempre dinámicas y móviles. Estas «poseídas danzantes», estas hojas en pleno movimiento se articulan con los «papeles viejos» y con la escritura, testimonios ya de tiempos pasados, para ser sometidas a ráfagas con las cuales el mundo exterior las captura. La personalidad, convertida en danza de hojas y papeles escritos nos remite a los últimos instantes de la vida, cuando el yo toma una postura inmóvil, desde donde observa la danza de las (o de *sus*) hojas. La petrificación, la inmovilidad del yo cierra el ciclo que en el primer capítulo había comenzado con *reformarte es vivir.* Sin embargo, el yo sabe que «este desmayo de la vida no dura», que incluso la imagen de la muerte (como aquella del polvo) «es una promesa, simple y breve, de nueva vida».[83] Así, el libro termina con el anuncio de «un nuevo sentir», «mi nueva *verdad*», «mi nueva palabra».[84]

---

[81] Idem, p. 484.
[82] Idem, p. 494.
[83] Idem, p. 495.
[84] Ibid.

Si el movimiento de las hojas llega a su fin en la última página del libro, esto no significa que no se puedan introducir nuevos motivos, otros movimientos y figuras, para volver a poner en movimiento el móvil de las hojas. Serán posibles otros movimientos, otros viajes, que en el sentido de la metafórica tópica del espacio significan la vida misma. En el capítulo LXXXVI se completa la frase inicial: «Reformarse es vivir. Viajar es reformarse».[85]

El viaje introduce a su vez los movimientos interiores del alma, los movimientos hermenéuticos del lector y el movimiento creativo del escritor a través del universo de los objetos ya dados, ya existentes:

> Un grande artista que viaja es el Dios que crea el mundo y ve que es bueno. No ve el artista lo que había, creado por la mano de Dios, sino que lo vuelve a crear y se complace en la hermosura de su obra.[86]

Esta anotación arroja una luz nueva sobre el viaje y la literatura de viaje. El anhelo de viajar, el ansia de abandonar el mundo uruguayo y conocer la Europa *soñada*, en donde le esperará la muerte en una habitación de hotel en Palermo, está presente en muchas hojas de este cuaderno de bitácora. En estas hojas —de las cuales la última, casi como la *dernier mot* en el sentido que le diera Roland Barthes, llevará como epígrafe del desahuciado Rodó la palabra italiana *dolore*— es de singular importancia la figura de Cristóbal Colón. Ella es el garante del viajero como descubridor, del argonauta como hermeneuta, que como imagen del lector y del creador a su vez es síntesis del lector de signos[87] y del descubridor (así como de la expansión de Europa)[88] y, para Rodó, se encuentra en el inicio de todo desarrollo en América. Colón aparece, unido de manera diferente al agua, como una trans*figura*ción más del mago transformista Proteo.

Por ende, Colón a su vez es vinculado con la figura del propio yo. A lo largo de todos los capítulos y todas las hojas de este libro de 1909 se logra reconocer la figura del autor de aquellos *Motivos*. Detrás de estos motivos, detrás de estas hojas, que vuelven plásticas y figurativas las transformaciones personales, se encuentra una personalidad modificable que se identifica a través de los ejemplos de la historia de la cultura occidental con la figura del autor. Sólo así se entiende la conclusión, como siempre contundente del editor de Rodó, Rodríguez Monegal:

> Lo que hoy queda del libro es el enorme valor de autobiografía espiritual, de comunicación íntima con el espíritu de Rodó.[89]

Esta afirmación, sin embargo, con el mismo derecho podría ser válida para muchos de los escritos de Rodó. En su análisis de las diferentes etapas del americanismo de

---

[85] Ídem, p. 412.
[86] Ídem, p. 421.
[87] Véase capítulo 2.
[88] Véase capítulo 3.
[89] Rodríguez Monegal, *Prólogo a Motivos de Proteo*, *op. cit.*, p. 308.

Rodó, Arturo Ardao por ejemplo, no sin razón, hacía hincapié en que los textos americanistas del ensayista uruguayo permitían «una comprensión, desde adentro, de la biografía, más que intelectual, espiritual, de Rodó».[90]

La trascendencia y singularidad estética de los *Motivos de Proteo* me parece radicar aún hoy en día en el sagaz, abierto y descentrado diseño y construcción de un texto-móvil, cuyos elementos constituyen verdaderos motivos, entendiendo esta denominación elegida por Rodó como un término literario, como motivación psicológica y como *movens:* pone en movimiento los fragmentos de este discurso del alma. La figura del autor, que emerge de este movimiento, es eso: una *figura* en el sentido gimnástico o coreográfico, que representa al autor, al cual no se debe confundir con el hombre de carne y hueso.

De las páginas de los *Motivos de Proteo* no nos sale al encuentro ningún sujeto, que pudiera identificarse con Rodó, sino el simulacro de un sujeto, la figura de un *Proteo de los motivos.* En su adaptación del mito griego Rodó logró captar uno de sus aspectos más inquietantes. Los *Motivos de Proteo,* por trabajar el mito griego —en el sentido que le diera Blumenberg—, nos descubren en qué medida la literatura, aquí equiparable con la identidad humana, es capaz de abrirse siempre hacia nuevas perspectivas. Por eso, el siguiente pasaje se puede leer tanto como una visión del alma humana como del texto literario:

> Mientras vivimos, nada hay en nosotros que no sufra retoque y complemento. Todo es revelación, todo es enseñanza, todo es tesoro oculto, en las cosas; y el sol de cada día arranca de ellas nuevo destello de originalidad.[91]

El mundo hispanohablante del cambio de siglo llevó tanto en Europa como en Hispanoamérica, en el español Miguel de Unamuno y en el uruguayo José Enrique Rodó, hacia la sensación de una simultaneidad de lo históricamente separado; de una aglomeración del tiempo que —como en *El Aleph* de Jorge Luis Borges— permitía que todas las dimensiones de índole temporal y espacial convergieran en un punto en el espacio, sin mezclarse. El mito de Proteo, el enigma de la identidad individual, que no se encuentra ni encima ni debajo ni detrás, sino atravesando todos los cambios y las transformaciones caleidoscópicas, llevó a Rodó a la construcción de un texto que está hecho de muchos textos de un libro y de un libro hecho de muchos libros.

A través de la figura de un Proteo de los motivos, el creador de *Ariel* logró generar un libro virtualmente ilimitado y con ello un espacio de la virtualidad, en cuyos claros en constante transformación se pueden mover los lectores en configuraciones siempre nuevas. Quizá algunos árboles en el arbolado rodoniano nos parezcan ya viejos. Pero proviene del siglo antepasado y, por ende, nos puede parecer ciertamente distante. A pesar de esto puede ser que allí crezcan ya árboles nuevos, de cuyas ramas brotan hojas tiernas, listos para entregarle a las nuevas ra-

[90] Ardao, «Prólogo. El americanismo de Rodó», *op. cit.,* p. 14.
[91] Rodó, *Motivos de Proteo, op. cit.,* p. 311.

fagas de viento otros motivos, movimientos y motivaciones. Estas hojas giran «alrededor de sí mismas», se asemejan a «poseídas danzantes», sin embargo, nunca le obstruyen al lector el camino al movimiento del entender. En esta gimnástica del alma la figura de Proteo se mantiene fiel a ella misma, idéntica en su transfiguración en «mil formas diversas». Sólo en este sentido, me parece, habría comprendido Rodó sus *Motivos* como una auto-bio-grafía: como la vida, que se describe a sí misma.

SIETE • PASAJE

Ifigenia en México

Búsqueda de identidad y espacio cultural

Harald Wentzlaff-Eggebert, en la introducción a su edición de las actas del coloquio internacional «La Vanguardia en el contexto latinoamericano», celebrado en Berlín, delineó con agudeza los avances de la investigación sobre la vanguardia en América Latina. Además el organizador de este congreso, quien realizara ya un segundo simposio, también en Berlín, formuló la tesis, importante para nuestra temática, de que el significado histórico-cultural de esta vanguardia (o vanguardias) podría radicar quizá, al observarlo desde una perspectiva europea, en un ámbito más bien imprevisto:

> Al final podría estar el razonamiento [...] de que la importancia histórico-cultural de la vanguardia en América Latina radica precisamente en que ella es la ignición inicial para el desarrollo de una identidad americana propia, liberada de las influencias culturales exteriores, en especial las europeas.[1]

Es cierto que la separación entre lo «americano» por un lado y las «influencias culturales exteriores» por el otro, entre las cuales también cuentan las europeas, es demasiado esquemática, porque desde 1492 «lo europeo» ha sido de fundamental importancia para el desarrollo de las literaturas en Latinoamérica, y una separación entre lo «propio» y lo «ajeno» aquí tiene poco sentido.[2]

Dejando de lado por el momento las diferenciaciones regionales, se podría hablar entonces, en relación con el perfil de la literatura latinoamericana, de un campo de tensión, dentro del cual han entrado en vigor por lo menos seis diferentes polos, que a su vez conforman las coordenadas de un espacio cultural, al cual siempre se han tenido que vincular todas las obras particulares —aunque sólo haya sido al sustraérseles—. Estas coordenadas o polos culturales los conforma *primero*

---

[1] Harald Wentzlaff-Eggebert, «Avantgarde in Hispanoamerika», en (id.) (ed.), *Europäische Avantgarde im lateinamerikanischen Kontext. La Vanguardia en el contexto latinoamericano*. Actas del Coloquio Internacional de Berlín 1989, Frankfurt am Main: Vervuert, 1991, p. 17.

[2] Compárese también el capítulo 2.

la cultura ibérica, tanto tiempo ejemplar, con sus vetas de tradición occidental que se extienden hasta la Antigüedad clásica; un polo, en el cual se apoyaba —tal y como se pudo observar en el capítulo anterior— la obra *Motivos de Proteo* de Rodó. Los conforman en *segundo* lugar las diversas culturas indígenas, cuya existencia y desarrollo ulterior fueron largo tiempo negados y cuya presencia cultural en una cultura ciudadana simplemente se ignoró o marginó hasta muy entrado el siglo XX. Las culturas populares ibéricas traídas a América por los conquistadores, que se expandieron en variantes regionales muy diferentes, están en *tercer* lugar; en *cuarto* lugar encontramos las culturas africanas, que por motivo de la trata y economía de esclavos se vieron obligados a echar raíces en algunas regiones costeras de América del Sur (por ejemplo, en Brasil, Colombia o Ecuador), así como en el Caribe, y desde esa época han tenido su propio desarrollo. En *quinto* lugar, las formas culturales mixtas o híbridas, que resultan de aquellos polos culturales negados y marginados en un principio por la clase alta y letrada; así como en *sexto* lugar, los fenómenos de cultura y comunicación de masas, que se han venido manifestando desde el último tercio del siglo XIX en Latinoamérica. El papel que desempeñan en el entramado de relaciones intermediales también en el siglo XXI será de una importancia cada vez mayor a consecuencia de la creciente internacionalización de los horizontes culturales, así como del desarrollo de las condiciones técnicas para la elaboración de sistemas de comunicación más eficientes.

Un modelo multipolar de esta índole no permite la introducción de fronteras artificiales entre lo «ajeno» y lo «propio» en la literatura latinoamericana, sino que hace pensar en procesos culturales en su expresión de procedimientos dinámicos dentro de un campo de fuerza complejo e históricamente modificable. Sin embargo, tenemos que considerar los desarrollos culturales y literarios discrepantes pasados (y aun futuros) en las diversas regiones del continente a raíz del dominio muy desigual de los diversos polos.[3]

Ante este telón de fondo me parece digna de reflexión y sostenible, aun diez años después de postulada, la tesis de que la vanguardia y la formación de una identidad en América Latina habrían entablado una relación recíproca muy estrecha y también fructífera. Porque en América Latina los diversos movimientos de vanguardia desde un principio —aunque desde una tradición heredada de los modernistas hispanoamericanos y no necesariamente con el efecto de una «ignición inicial»— se abocó a la problemática de los procesos de búsqueda de identidad[4] en sus países de origen y en la *patria grande* del subcontinente.

De hecho, las diversas vanguardias enfocaron, aunque en distinta medida, su propia praxis artística hacia la pregunta de la identidad colectiva y cultural. Segura-

[3] Véase, desde la perspectiva brasileña, el ensayo temprano y muy discutido de Roberto Schwarz, «Nacional por substracción», en *Punto de vista* (Buenos Aires), IX, 28 (1986), pp. 15-23, así como para la cuestión de las formaciones culturales híbridas desde el punto de vista norteamericano-europeo a Elisabeth Bronfen, Benjamin Marius y Therese Steffen (eds.), *Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismus-debatte*, Tübingen: Stauffenburg, 1997. Cfr. igualmente la ya clásica obra de Néstor García Canclini con el título introductor del volumen *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México: Grijalbo-Consejo Nacional para las Culturas y las Artes, 1990.

[4] En cuanto a la problemática del término «identidad», véase el capítulo 11 del presente libro.

mente los vanguardistas no fueron los primeros en ocuparse de la identidad propia tanto en el plano individual como colectivo, porque ya en la segunda mitad del siglo XVIII y en especial en el espacio novohispano, esto es, en el posterior México, los representantes de la Ilustración iniciaron los debates e investigaciones acerca de la historia y la importancia de las culturas indígenas en general y de los aztecas en particular; escudriñamientos, sin embargo —dejando de lado las de Alexander von Humboldt—, que no se tomaron en cuenta en la Europa del siglo XVIII y principios del siglo XIX.[5]

Sin embargo, encontramos en muchas de las obras vanguardistas una nueva orientación hacia esta problemática, que se diferencia claramente de la rica literatura ensayística de los modernistas de *fin de siglo,* como la del cubano José Martí, del uruguayo José Enrique Rodó o del nicaragüense Rubén Darío —para mencionar aquí sólo a los más conocidos—. Desde una postura de mayor autoconfianza, los representantes de las vanguardias latinoamericanas —en la mayoría eran autores, porque las escritoras se dedicaban en ese momento histórico a otras formas de expresión literaria— propusieron nuevos tipos de relaciones interculturales, en especial entre el primer polo ampliado, que abarcaba también las literaturas europeas, y los otros polos culturales. Se deshicieron de ciertos conceptos culturales maniqueístas tanto referidos a los desarrollos internos de América Latina (por ejemplo, el antagonismo fundamental de Sarmiento entre «civilización» y «barbarie»), como a las relaciones culturales europeo-americanas específicas. A su vez propusieron en sus obras, dirigidas a un público lector americano y europeo, formas de un diálogo de culturas en esencia más abierto.

Muchos de estos aspectos someramente delineados se dejan rastrear ejemplarmente en el tratamiento que Alfonso Reyes le da al tema de Ifigenia, porque se trata de una pieza teatral que cuenta entre las más bellas de la primera mitad del siglo XX, en cuanto a la complejidad del horizonte al que alude, o mejor dicho, al espacio literario puesto en escena por él, que es representativo para las vanguardias históricas en Latinoamérica.

Nuevos horizontes culturales

Aún no podemos contar con una traducción al alemán de esta pieza teatral fundamental y fulminante de Alfonso Reyes, *Ifigenia cruel;* tampoco hemos visto que el teatro europeo y en especial el teatro alemán se ocupara de los trabajos extraeuropeos sobre los mitos occidentales, que entablaban tantas relaciones con el espacio germano —y sobre todo con la obra *Iphigenie auf Tauris* de Johann Wolfgang Goethe—. Pero no perdamos la esperanza de que se realice una escenificación en alemán en nuestras latitudes antes de la fiesta centenaria de la primera puesta en escena de esta pieza.

[5] Véase el capítulo 3 de este volumen, así como Ette, «Fernández de Lizardi: "El Periquillo Sarniento". Dialogisches Schreiben im Spannungsfeld Europa - Lateinamerika», *op. cit.*

Ifigenia cruel, el poema dramático en versos libres del escritor, teórico literario, intelectual y diplomático Alfonso Reyes, es un producto del exilio. Escrito en los meses de agosto y septiembre del año 1923 en Deva y Madrid y publicado[6] por primera vez en el año 1924 en la capital española, data de una época, en la cual la situación precaria en la que vivía Reyes, lejos de México, se vuelve a estabilizar y desde principios de los años veinte se normaliza. Su estadía en España había comenzado en 1913, al abandonar su país natal después de la muerte violenta de su padre, el general Reyes. Se deja nombrar segundo secretario de la embajada mexicana en París y, como lo formulara después, se trasladaría con su mujer e hijo a París «con un pedacito de destierro honroso».[7] La capital francesa se había convertido en ese momento, también para los latinoamericanos, en la *ciudad-luz* —y, como diría Benjamin—, en la capital del siglo XIX. La disolución del cuerpo diplomático como consecuencia de los acontecimientos largos y complejos de la Revolución mexicana después de la toma de poder de Venustiano Carranza creó un clima de inseguridad, que pronto se convertiría para Reyes en la certeza de un exilio «real».

Pero este ágil ensayista mexicano ya había establecido vínculos estrechos con los intelectuales franceses, españoles y sobre todo latinoamericanos, primero en Francia, después en España,[8] y pudo así construir una red importante para el posterior desarrollo de su pensamiento y su rol de mediador cultural. De aquella fase provienen sus lazos, muchas veces amistosos, con muchos representantes del arte (también vanguardista) de los años veinte y treinta. En las capitales de Francia y España fueron los contactos con escritores e investigadores como Lugones, Alcides Arguedas o Larreta, Larbaud, Valéry, Menéndez Pidal, Américo Castro, Federico de Onís y muchos otros,[9] los que influyeron en gran medida su punto de vista sobre Latinoamérica.

La internacionalización de su horizonte cultural se aceleró y profundizó a raíz de su exilio. La desterritorialización se volvió fundamento de su espacio literario y vital, orientó su existencia y su escritura. Tanto París, como también Madrid se habían convertido en centros culturales, que al lado de las ciudades norteamericanas, cada vez más importantes, contribuyeron decisivamente para que el intercambio de información y las posibilidades de la comunicación directa, así como la superación del espacio gracias al progreso técnico se convirtieran en las condiciones, quizá decisivas, del arte vanguardista. La aparente simultaneidad de los desarrollos culturales y la ubicuidad, por momentos impresionante, de una serie de artistas en ambos continentes le ofrecían las condiciones idóneas a la dinámica de las discusiones vanguardistas. La euforia que sentían los futuristas de la técnica y sus escenificaciones de una superación heroica de las fronteras del tiem-

[6] Alfonso Reyes, *Ifigenia cruel,* Madrid: Biblioteca Calleja, 1924; las citas provienen de la edición corregida del texto en (Id.), *Obras completas.* Tomo X, México: Fondo de Cultura Económica, 1959, pp. 317-350.

[7] Cfr. Alfonso Reyes, «Historia documental de mis libros», en *Universidad de México* (México), IX, 5 (1955); aquí citado según Andrés Iduarte, *Alfonso Reyes: vida y obra - bibliografía - antología,* New York: Hispanic Institute, 1956, p. 26.

[8] Véase Paulette Patout, *Alfonso Reyes et la France (1889-1959).* Tesis presentada en la Universidad de Burdeos, Lille: Service de Reproduction de Thèses, 1981, pp. 81 ss.

[9] Cfr. Iduarte, *Alfonso Reyes, op. cit.,* p. 30.

po y del espacio encuentran aquí sus premisas[10] y realizaciones tecnológicas contemporáneas, de las cuales ya eran conscientes los intelectuales latinoamericanos, adeptos del literato viajero y altamente internacionalizado Rubén Darío. En el transcurso del primer decenio del siglo XX se comenzó a intensificar de tal manera la conciencia de la disminución de las distancias, y con ello de los espacios temporales, que podía desembocar en una nueva manera de apreciar la vida al poder vivir en diversos mundos al mismo tiempo.

A más tardar desde principios de los años veinte, Alfonso Reyes ocupará una posición cada vez más importante en su papel de mediador (cultural) entre América Latina y Europa. Sus primeros artículos escritos para algunas revistas cubanas y mexicanas, cuyo foco de interés apuntaba fundamentalmente a los problemas y las posibilidades de estas relaciones internacionales, sin embargo, ya son del año 1914.[11] Reyes seguirá desempeñando después su papel de mediador cultural desde las grandes metrópolis latinoamericanas, desde Buenos Aires o Río de Janeiro, y con ello precisamente desde aquellos países y ciudades capitales que jugaran un rol activo en los movimientos vanguardistas. Hacia Latinoamérica mandaba sobre todo informaciones acerca de las nuevas tendencias en la vida literaria europea; sin embargo, no se cansaba en su deseo de explicarles a los europeos la historia y la cultura de los países latinoamericanos. De ahí también el apodo, que le dieron en París, donde le llamaban el «Docteur ès Amériques latines».[12] En un momento en el cual los vanguardistas europeos y una cantidad cada vez mayor de escritores europeos y etnólogos descubrían su interés en las culturas extraeuropeas y empezaban a dudar del hasta ese momento incuestionable punto de vista eurocentrista del arte, las concepciones de Alfonso Reyes giraban principalmente en torno a la pregunta de cómo podían superar la cultura y la literatura latinoamericanas la absoluta marginación en la que se encontraban en ese momento y cuál era la manera más veloz para integrarlas en una cultura, que ya no fuera de cuño internacional, sino universal.

Con el *Modernismo* hispanoamericano y sobre todo con el poeta nicaragüense Rubén Darío —quien por ejemplo divulgó, poco tiempo después[13] de haber aparecido en el *Figaro* parisino, el manifiesto del futurismo italiano en Buenos Aires y lo dio a conocer con ello en los círculos de artistas de todo el mundo hispanohablante— por primera vez se habían dado cambios fundamentales. Pero no son sólo los viajes del creador de *Azul*, sino también por ejemplo los proyectos de revistas y los esfuerzos periodísticos de autores como Rodó y Martí los que mostraban que las nuevas posibilidades y formas de comunicación se habían comenzado a desenvolver tanto dentro del continente como en las relaciones transatlánticas. Podían convertirse ahora en punto de arranque para ulteriores desarrollos.

---

[10] Cfr. para ello Winfried Wehle, «Lyrik im Zeitalter der Avantgarde. Die Entstehung einer "ganz neuen Ästhetik" zu Jahrhundertbeginn», en Dieter Janik (ed.), *Die französische Lyrik*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987, pp. 418 s.

[11] Cfr. Patout, *Alfonso Reyes, op. cit.*, p. 71.

[12] Ídem, p. 84.

[13] Cfr. Wentzlaff-Eggebert, «Avantgarde in Hispanoamerika», *op. cit.*, p. 8.

Por primera vez se tenía que tomar en cuenta en España y en Europa, que en las ex colonias había empezado un intenso desarrollo literario. Para los latinoamericanos, a su vez, Madrid, París y Nueva York se convirtieron, junto con sus propias metrópolis, en importantes ejes de información tanto acerca de sus países de origen como acerca de la vida cultural en otras naciones latinoamericanas. A más tardar desde que finalizara la Primera Guerra Mundial se podía observar esa creciente autoconfianza de las literaturas latinoamericanas y sus escritores, en especial con respecto al Viejo Mundo. Había conciencia de la propia tradición cultural no solamente como continuación del primer polo del campo de tensión esbozado al principio, sino también con miras a los otros polos culturales; un hecho para el cual son ejemplos paradigmáticos los nombres de Alfonso Reyes, Miguel Ángel Asturias, José Carlos Mariátegui o Alejo Carpentier, así como los de Gabriela Mistral, Juana de Ibarbourou, Vicente Huidobro o Pablo Neruda.

No sorprende que el dominicano Pedro Henríquez Ureña —que había sido marcado en gran medida por *Ariel* de José Enrique Rodó, cuyo optimismo de futuro apuntaba hacia el nuevo siglo— explicara ya en el año 1925 con euforia que «trocaremos en arca de tesoros la modesta caja donde ahora guardamos nuestras escasas joyas» y que en un término muy breve «habrá pasado a estas orillas del Atlántico el eje espiritual del mundo español».[14]

No resulta difícil advertir en estas palabras no sólo el eco de la voz de Próspero, sino también descubrir el deseo de trasladar la concepción tan popular en el norte de América de un movimiento de los sistemas políticos de poder hacia Occidente, hacia el ámbito cultural, y con ello a su vez perfilar «arielísticamente» la parte sur del hemisferio como aquella parte del continente que es la única portadora de la cultura. El Viejo Mundo, así daba la impresión, había abdicado en materia de cultura y perdido aquel rol que Rodó —pese a la expresa crítica en sus reportajes acerca de la que en la posteridad se llamara la Primera Guerra Mundial— indiscutiblemente le había concedido. Precisamente por eso se le puede atribuir a su tan anhelado viaje a Europa —que se convertirá en el viaje hacia su muerte— algo simbólico. Después de finalizar la Primera Guerra Mundial, el sentimiento hacia Europa cambiaría, también en el ámbito de la literatura —exceptuando a Francia, que en este sentido seguiría siendo una *exception culturelle*—. Lo que las palabras de Henríquez Ureña todavía expresaran en futuro, se convertiría, en el discurso de su amigo y añejo correligionario Alfonso Reyes, en un presente pleno de futuro y autoconfianza. En conocimiento del papel cada vez más importante de la literatura hispano o latinoamericana dentro de un sistema de literatura mundial —que Goethe pudo intuir y describir en sus delineamientos y consecuencias, pero apenas en el siglo XX pudo comenzar a funcionar realmente a gran escala—, Alfonso Reyes subrayaba en un texto del año de 1941:

> Las literaturas hispanas, de Europa y de América, no representan una mera curiosidad, sino que son parte esencial en el acervo de la cultura humana. El que las ignora

[14] Pedro Henríquez Ureña, *Obra crítica*, México: Fondo de Cultura Económica, 1960, p. 253.

ignora por lo menos lo suficiente para no entender en su plenitud las posibilidades del espíritu; lo suficiente para que su imagen del mundo sea una horrible mutilación.[15]

El modelo de la Antigüedad y su digresión

La creación del poema dramático *Ifigenia cruel* tiene que verse ante el trasfondo de esta nueva autoconciencia cultural y a su vez de los desarrollos literarios supranacionales, que Carlos Solórzano llamara alguna vez el tiempo de un «teatro de tendencias universales».[16] Desde principios de los años veinte por ejemplo se podía observar un interés renovado en el mito occidental, en los temas de la Antigüedad clásica; un movimiento que se dejaba vincular a nombres tan sonoros como los de Hofmannsthal, Unamuno, Giraudoux, O'Neill o Cocteau, pero que pronto se había pasado de Europa a América. Muchos autores latinoamericanos se dejaron contagiar de aquello que el brillante dramaturgo y cuentista cubano Virgilio Piñera denominó —en un distanciamiento irónico de su propia creación— el «bacilo griego».[17]

De hecho, la denominación elegida por Piñera por lo menos en cuanto a su espacio es precisa, porque no se trataba de una tendencia «universal», sino de una temática que dentro de nuestro esquema multipolar se orientaba sin lugar a duda en el primer polo y subrayaba ci carácter modelar de la herencia cultural grecorromana. Pero una travesía del Atlántico nunca pasa desapercibida. No se lleva a cabo sin cambios fundamentales, que a continuación analizaremos con mayor detenimiento a partir del ejemplo de esta «Ifigenia cruel».

El trabajo crítico con la Antigüedad griega por parte de Alfonso Reyes se remonta a los tiempos del inicio de su carrera literaria. Desde el año 1906, el joven entusiasta de la literatura se abocó, en un principio en el círculo alrededor de la revista *Savia Moderna* y más tarde, dentro del grupo del *Ateneo de la Juventud,* junto con figuras intelectuales tan influyentes como Antonio Caso, José Vasconcelos o Pedro Henríquez Ureña, al escudriñamiento de autores y textos de la Antigüedad clásica occidental, sin que por ello se hubiera menguado su interés en el desarrollo de la literatura mexicana y latinoamericana. Al contrario. Dentro del desenvolvimiento cultural de México, el *Ateneo de la Juventud* tuvo una función importante como «movimiento de renovación que se oponía al viejo sistema filosófico y educativo del positivismo»,[18] que había prevalecido a lo largo de la dictadura de Porfirio Díaz y viera su ocaso con el asalto de la Revolución mexicana.[19] El *Ate-*

---

[15] Reyes, *Obras completas, op. cit.*, tomo XI, p. 130.

[16] Carlos Solórzano, «El teatro de tendencias universales», en (id.), *Teatro latinoamericano en el siglo XX,* México: Porrnaca, 1964, pp. 55 ss.

[17] Virgilio Piñera, «Piñera teatral», en (id.), *Teatro completo,* La Habana: Ediciones R, 1960, p. 9. Por problemas de espacio no me puedo permitir plasmar aquí el análisis de su tratamiento del tema de Electra en *Electra Garrigó,* aunque cabría muy bien en el contexto de este capítulo siete.

[18] Sara Sefchovich, *México: país de ideas, país de novelas. Una sociología de la literatura mexicana.* México/Barcelona/Buenos Aires: Grijalbo, 1987, p. 80.

[19] En cuanto al desarrollo del positivismo en México, sobre todo en el área de la filosofía, véase el estu-

neo, sin lugar a duda, formaba el núcleo de una «revolución en las ideas, en la cultura»,[20] que le precede a la revolución en el ámbito de lo político y militar, sin que entre los dos se pudiera encontrar un vínculo demasiado directo o incluso un nexo de causa-consecuencia.

En el año 1908, Alfonso Reyes por primera vez se ocupa de la figura de Ifigenia, en el estudio sorprendentemente docto e instruido con el título «Las tres Electras del teatro ateniense». El joven en aquel entonces aún no tenía veinte años. La elaboración de *Ifigenia cruel,* que, dicho sea de paso, fue la única obra de teatro del escritor mexicano, se extiende pues por un período de quince años y descansa en un estudio largo de la Antigüedad griega. La dedicación a la lejana Grecia fue la que le ayudó a sobrevivir momentos difíciles, como apuntó Reyes más tarde en su «Comentario a la Ifigenia cruel».[21] La intención de Reyes, que como autodidacta se convirtió en uno de los helenistas de mayor influencia en América Latina, no era la de un conocimiento recopilador, «museal» y académico, sino más que nada por la erudición y la cultura, que se sabía en diálogo con la vida. Su objetivo en la transmisión de la Antigüedad griega no era el acopio de notas a pie de página o comentarios de carácter científico, tampoco era importante lo documental, sino el hallazgo de un conocimiento orgánico acerca de la *conditio humana.* Por eso podemos estar de acuerdo con la evaluación del sueco Ingemar Düring cuando dice que los estudios de Reyes son extraordinarios no tanto por su originalidad como por su fuerza evocadora y su claridad plástica.[22] Ya en sus estudios tempranos se mostraba el potencial creativo, que pronto podía poner a prueba el escritor mexicano en el tratamiento del tema de la Ifigenia.

La ocupación con la Antigüedad como algo muy cercano a la vida, a la cotidianeidad, le dio a los trabajos de Alfonso Reyes una elegancia y una libertad que se muestra no sólo en el tratamiento *libre* y a su vez *liberador* del mito occidental desde una perspectiva conscientemente latinoamericana, sino también en el empeño que le puso el poeta, que vivía lejos de su patria y exiliado en Europa, en abandonar una orientación exclusiva en el primer polo, con predominio en la tradición cultural de Occidente. Además subrayaba con énfasis en el comentario a su edición de *Ifigenia* su derecho —y el derecho de todo autor latinoamericano— de un tratamiento libre y autoconsciente de los temas de la Antigüedad: «Tenemos derecho —una vez que por cualquier camino alcanzamos la posesión de un módulo— para manejarlo a nuestra guisa».[23] Por el tratamiento casi familiar con la herencia cultural de Occidente, nacerá lo que Reyes llamará con agudeza una *minúscula Grecia:* «Era como si hubiéramos creado una minúscula Grecia para nuestro uso: más o menos fiel al paradigma, pero Grecia siempre y siempre nuestra».[24]

---

dio ya clásico de Leopoldo Zea, *El Positivismo en México. Nacimiento, apogeo y decadencia,* México: Fondo de Cultura Económica, 1968.

[20] Ídem, p. 83.

[21] Reyes, «Comentario a la Ifigenia crueb, en (íd.), *Obras completas, op. cit.,* tomo X, p. 351.

[22] Véase Ingemar Düring, *Alfonso Reyes helenista,* Madrid: Ínsula, 1955, pp. 9 ss.

[23] Reyes, *Obras completas, op. cit.,* tomo X, p. 351.

[24] Ídem, p. 352.

El giro *nuestra Grecia*[25] recuerda algunos pasajes del poeta e intelectual cubano José Martí, que por ejemplo en su famoso ensayo *Nuestra América* también había hablado de «nuestra Grecia».[26] Allí decía:

> La historia de América, de los incas acá, ha de enseñarse al dedillo, aunque no se enseñe la de los arcontes de Grecia. Nuestra Grecia es preferible a la Grecia que no es nuestra. Nos es más necesaria. Los políticos nacionales han de reemplazar a los políticos exóticos. Injértese en nuestras repúblicas el mundo; pero el tronco ha de ser el de nuestras repúblicas. Y calle el pedante vencido; que no hay patria en que pueda tener el hombre más orgullo que en nuestras dolorosas repúblicas americanas.[27]

Las reflexiones que José Martí plasmara en el ensayo probablemente más famoso, publicado el 1.° de enero de 1891, acerca de la reorientación fundamental de la educación y la política en el contexto de un proyecto de identidad que abarcaba toda la América Latina y el Caribe, le eran bien conocidas a Alfonso Reyes e igualmente encontraron cabida en su propio modelo de identidad y también en el de su correligionario José Vasconcelos, quien con miras a Latinoamérica había hablado de la creación de una *raza cósmica* y más de una vez —incluso después, durante su actividad como ministro de Educación durante la Revolución— había hecho el intento de vincular la Antigüedad occidental con la americana.[28] Pero Reyes interpretaba su giro de «nuestra Grecia» de manera diferente a como lo hiciera el ensayista cubano, muerto en la contienda contra la potencia colonial española en 1895, porque lo veía como un proceso más profundo de apropiación cultural, que se apoderaba del mito occidental y lo debía utilizar para los propios fines americanos. A esta apropiación o apoderamiento del mito, sin embargo, le subyacía un trabajo fundamental de la transmisión, el traslado de Europa a América: el tratamiento del tema de Ifigenia demuestra ser, visto desde esta perspectiva, como una literatura puesta en movimiento, transgresora de fronteras, en la cual nunca se encuentran en inmediata confrontación la recepción y la producción.

Este tratamiento creativo del modelo antiguo «clásico» se pudo percibir desde el principio porque se velan algunas intervenciones fundamentales en el mito, en los textos de referencia. Cuando sube el telón y descubre la mirada a Áulide, la Ifigenia de Reyes ha perdido su memoria. Como en una «segunda vida» —así lo formuló Reyes en 1908— sin conciencia de su origen y ofuscada por un oscuro presentimiento, ella le debe todo a la diosa Artemisa, a la cual sirve como sacerdotisa y a quien sacrifica en ofrenda y por propia mano todos los extranjeros que entran a su país.

Como un foráneo, sin embargo, también llega Orestes a Táuride, acompañado de su fiel amigo Pílades. No tardan en ser capturados los dos inseparables amigos. Se les lleva frente a Ifigenia, quien debe sacrificar a los dos griegos a la diosa Artemisa. La aparición de Orestes, sin embargo, con su teogonía elocuente y libre

---

[25] Ibíd.
[26] José Martí, *Obras completas*. Tomo VI, La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1975, p. 18.
[27] Ibíd.
[28] Véanse para ello las explicaciones en el capítulo 11.

—que resulta ser un verdadero *bricolaje* de los mitos—, irrumpe, con la proyección del pasado griego común y las cadenas de nombres enhebrados intencionalmente por el hermano, en la memoria de Ifigenia: «Los nombres que pronuncias irrumpen por mi frente».[29]

En la agnición que le sigue, esto es, el reconocimiento de los dos hermanos, confronta ahora a la «sacrificada y sacrificadora»[30] con su primera vida, con su propia pre-historia, que hacía tiempo se pensaba suprimida y borrada. Pero el pasado pronto se ha convertido en presente, las imágenes de la niñez y juventud en Grecia, desde hace tanto reprimidas, se establecen —en el sentido de Miguel de Unamuno y de Jorge Luis Borges[31]— junto a las imágenes de Táuride en el ojo interior de Ifigenia. Y la sacerdotisa de los sacrificios de. Artemisa tiene que reconocer: «Me reconozco en tu historia de sangre».[32] Parecen contados los días de Ifigenia, como sacerdotisa cruel en Táuride; según Orestes, no hay nada que impida su retorno a Grecia, una verdadera reterritorializaelón.

Pero el dominio del hermano sobre la hermana, del hombre sobre la mujer —en el cual parece resonar manifiestamente la interpretación de Bachofen de la Orestíada como el relevo del derecho materno por el derecho paterno—, la dominación de la vieja vida, del origen griego sobre el presente en un país bárbaro, sólo es de corta duración. En un inesperado giro Ifigenia rechaza la oferta de Orestes de llevarle a casa, la reducción de su vida a las tareas femeninas en el hogar y dentro de aquella *historia de sangre* de los atridas. Se desprende de esta historia, se libera de la carga acumulada en su interior y presente ahora en su conciencia, en el momento en que se dirige en otra conversación por última vez a Orestes y escucha las palabras de este griego tan seguro de sí mismo:

> ORESTES
> ¿Y qué harás, insensata,
> para quebrar las sílabas del nombre que padeces?
>
> IFIGENIA
> ¡Virtud escasa, voluntad escasa!
> ¡Pajarillo cazado entre palabras!
> Si la imaginación, henchida de fantasmas,
> no sabrá ya volver del barco en que tú partas,
> la lealtad del cuerpo me retendrá plantada
> a los pies de Artemisa, donde renazco esclava.
>
> Robarás una voz, rescatarás un eco;
> un arrepentimiento, no un deseo.
> Llévate entre las manos, cogidas con tu ingenio,
> estas dos conchas huecas de palabras: *¡No quiero!*[33]

[29] Reyes, «Ifigenia cruel», en *Obras completas, op. cit.*, tomo X, p. 339.
[30] Idem, p. 346.
[31] Cfr. los capítulos 5 y 6 de este volumen.
[32] Idem, p. 339.
[33] Idem, p. 348.

Ifigenia, apenas se había dado cuenta de los recuerdos de su propia historia, se libera de esta última, pero no por medio de la supresión y el olvido —que sólo sería una postergación del retorno de lo reprimido—, sino en un acto para el que en la larga historia del tratamiento del tema de Ifigenia no hay puntos de referencia. Huye hacia el interior de un templo, no regresa a su antigua patria con su hermano Orestes, sino que se queda en Táuride. Con esto se rompe la estructura de movimiento cíclico, en el que consistía la historia temática de la Ifigenia en Táuride, y en última instancia también una buena parte del fundamento cultural de las literaturas latinoamericanas hasta el Modernismo: se ha destruido el círculo y la línea ha tomado su lugar; se rechaza rotundamente un retorno a la vieja historia, al Viejo Mundo, pese a las tentaciones y todas las amenazas. El movimiento de la comprensión se concretiza inspirado por el movimiento en el espacio: el «no quiero» simboliza aquí la ruptura con la historia, de cuyo dominio y violencia aparentemente no había salida. La decisión de Ifigenia es libre, la ha tomado por su propio albedrío, un concepto central para la generación del *Ateneo de la Juventud*.[34]

Ramón Xirau intentó, en una interpretación de gran alcance, encontrar un denominador común en el desarrollo de la pieza, al cual con cierta sutileza determina así: «Ifigenia cruel: del olvido de los orígenes a la memoria, de la memoria a la decisión voluntaria y lúcida; de la decisión y la lucidez a la libertad».[35] El camino hacia la libertad pasa por el recuerdo y la decisión: por más claro que sea este contundente resumen, una interpretación de tal índole oculta la pieza tras los velos de la psicología individual y la ontología, por lo que *Ifigenia cruel* queda reducida sobre todo a la dimensión del drama sentimental, y como tal fue recibida. No se puede eximir de culpas al propio Alfonso Reyes de tal tipo de lectura ya que con sus explicaciones ha ejercido una función paratextual orientadora del público lector. Así, Reyes ya le había anticipado a su primera lectura en público un «breve comentario», que posteriormente sirve como una especie de marco, al lado de un «Comentario a Ifigenia cruel» más amplio, para la última edición de sus *Obras completas*.

A través de estos comentarios, Reyes había querido llamar la atención acerca del fondo autobiográfico de esta pieza,[36] acerca de su exilio voluntario, evitando así la inevitable venganza a consecuencia del asesinato de su padre e interrumpiendo la continuación de una sangrienta historia familiar. Toda una serie de alusiones autobiográficas en el texto refieren sin duda a este nivel de significación,[37] que la ciencia de la literatura ha recogido e ilustrado con ejemplos.

Otra línea de interpretación de *Ifigenia cruel* veía traslucir detrás de lo autobiográfico lo humano, en el sentido que le diera Alfonso Reyes, quien no se cansaba de explicar su concepción de la tragedia griega, en concordancia con el *Zeitgeist* en

---

[34] Véase Sefchovich, *México, op. cit.*, pp. 80 s.

[35] Ramón Xirau, «Cinco vías a "Ifigenia cruel"», en *Presencia de Alfonso Reyes. Homenaje en el X. Aniversario de su Muerte* (1959-1969), México: Fondo de Cultura Económica, 1969, p. 164.

[36] Reyes, *Obras completas, op. cit.*, tomo X, p. 354.

[37] Véase Patout, *Alfonso Reyes, op. cit.*, p. 220. Un sinnúmero de comentarios de Reyes acerca de esta dimensión autobiográfica en su pieza los encontramos en Ernesto Mejía Sánchez, «Estudio preliminar», en Reyes, *Obras completas, op. cit.*, tomo XX, pp. 7-31.

Europa, como un patrón esencialmente universal, o, mejor dicho, arquetípico. Así hacía hincapié en que la tragedia de la Antigüedad era, según su entender, «humana, pero universalmente humana, en cuanto sumerge al hombre en el cuadro de las energías que desbordan su ser».[38]

Siguiendo en gran medida el punto de vista de Friedrich Nietzsche —que también se había convertido en punto de referencia para la perspectiva que acerca de la Antigüedad tenía el modernista uruguayo Rodó y había interpretado a la tragedia griega desde su supuesto origen como emanación de lo dionisíaco hacia un mundo de imágenes apolíneas—, Alfonso Reyes insistía desde muy temprano en que para él la tragedia griega era una «representación del alma en su dinamismo pasional».[39]

Con miras al capítulo anterior, en el cual interpretamos las complejas estructuraciones de los *Motivos de Proteo* de Rodó (en el sentido que les diera Barthes) como fragmentos de un discurso del alma, y además reconocimos de qué manera este texto-móvil estaba imbuido de una dinámica fundamental, que mantenía a todos los fragmentos del texto en constante movimiento y, por ende, abierto el desarrollo del libro entero, se deja comprobar en los textos y géneros de textos, a primera vista tan dispares, al recurrir a la Antigüedad occidental, sin lugar a duda, una sorprendente continuidad entre el *Modernismo* y la *Vanguardia*. El Proteo multiforme del Uruguay no se vincula con la cruel Ifigenia de México por un nexo intertextual directo, sino por una comunidad fundamental en cuanto a una forma particular de ver la Antigüedad grecorromana, que aún aparece como modelo ejemplar de cultura. Para Alfonso Reyes, al igual que para José Enrique Rodó, la Antigüedad pone a su disposición temas y modelos, que tienen validez universal o por lo menos parecen ser universalmente transferibles, traducibles. Ambos llegaron a crear textos que incluso hoy en día pueden desenvolver una dinámica llena de tensión.

Esta posibilidad de transferencia Reyes ya la había ensayado literariamente con éxito en sus poemas tempranos, por ejemplo en *Elegía de Ítaca* de 1909, en el cual también se relaciona lo autobiográfico con la Antigüedad griega. E incluso en la pampa argentina el traductor de Homero, Reyes, se encontró a la figura de Aquiles, pero, dirigiéndose al lector, le anticipaba tranquilizándole:

> No hay que tener miedo a la erudición. Hay que contemplar la Antigüedad con ojos vivos y alma de hombres, si queremos recoger el provecho de la poesía.[40]

Esta *erudición* fue la que le reprochó desde un principio la crítica latinoamericana —tal y como le sucediera antes a Rodó y posteriormente a Borges o Cortázar—. Ya en los años veinte y treinta[41] se le echaba en cara sin rodeos que se ocupaba de

---

[38] Reyes, *Obras completas, op. cit.*, tomo X, p. 353.
[39] Ídem, tomo I, p. 30.
[40] Ídem, tomo XVII, p. 254.
[41] En una carta del 3 de abril de 1925, Reyes, que acababa de llegar a París, le escribía molesto, pero imperturbable, a su amigo Daniel Cosío Villegas: «Creí que [...] me rehacía yo un ambiente afectuoso entre los más jóvenes. Ahora resulta que algunos jóvenes me creen descastado, atiborrado de eruditiones ociosas, aristócrata y qué sé yo, y que me van a demoler con su piqueta y otras atrocidades». En Alberto Enríquez

cuestiones que estaban lejos de la realidad mexicana.[42] También su coterráneo Octavio Paz anotaba críticamente en un estudio, aparecido breve tiempo después de la muerte de Reyes, que éste no siempre se pudo salvar de «los engaños de esa erudición, que nos dejan ver en lo nuevo de hoy la locura de ayer».[43] ¿Se había alejado demasiado de la realidad de su patria el cosmopolita Alfonso Reyes, cuyo círculo de amigos y conocidos se leía como el ¿Quién es quién? del mundo cultural y literario internacional? ¿Era realmente así, que no había nada que vinculara la patria de los aztecas con el lejano Táuride?

Ifigenia, cruel

Esta clase de reproches, y no fueron pocos en su patria, Alfonso Reyes ya los había enfrentado decididamente en mayo de 1932 en Río de Janeiro, al manifestar extensamente su convicción acerca de una relación dialéctica entre «lo mexicano» y «lo universal»: «Creer que sólo es mexicano lo que expresa y sistemáticamente acentúa su aspecto exterior de mexicanismo es una verdadera puerilidad».[44] Reyes se burlaba de este tipo de crítica «nacionalista» y exclamaba: «Los helenistas, del Renacimiento acá, traidores a la patria. Los comparatistas, algo como unos dobles espías que merecen ser fusilados».[45] Reyes proseguía:

> Para nosotros, la nación es todavía un hecho patético, y por eso nos debemos todos a ella. En el vasto deber humano, nos ha incumbido una porción que todavía va a darnos mucho quehacer.[46]

La forma de lectura de *Ifigenia cruel*, que a continuación queremos ofrecer, no sólo intentará mostrar la importancia de esta obra para la realidad mexicana, sino también para la pregunta acerca de la identidad cultural en América Latina. No únicamente se tratará de la relación dialéctica (en términos de Alfonso Reyes) entre lo mexicano y lo universal, sino más aún de la posición que tiene esta obra de teatro dentro del espacio literario y cultural, esto es, según nuestra división se tratarán la sexta y octava dimensión de un texto.

De hecho, *Ifigenia cruel*, que ya desde temprano fue considerada por Octavio Paz y aún hoy en día por una serie de escritores y críticos como una de las obras

---

Perea (ed.), *Testimonios de una amistad. Correspondencia Alfonso Reyes/Daniel Cosío Villegas (1922-1958)*, México: El Colegio de México, 1999, p. 40.

[42] Véase por ejemplo Ricardo Repilado, «Contorno de Alfonso Reyes», en *Alfonso Reyes, Páginas escogidas*. Selección y prólogo de Ricardo Repilado, La Habana: Casa de las Américas, 1978, p. XV; o Gabriel Méndez Plancarte, «Resurrección de Ifigenia», en *Páginas sobre Alfonso Reyes (1911-1945)*. Tomo I, Monterrey: Universidad de Nuevo León, 1955, p. 572.

[43] Octavio Paz, «El jinete del aire 1889-1959», en *Lectura. Revista crítica de ideas y libros*, 134 (abril de 1960), p. 120.

[44] Reyes, *Obras completas*, *op. cit.*, vol. VIII, p. 443. Semejantes citas también se podrían aportar de otros autores latinoamericanos, por ejemplo de Jorge Luis Borges, que se vieron también confrontados con reproches de esta índole.

[45] Ídem, p. 444.

[46] Ídem, p. 449.

cumbre, no sólo de la producción de Alfonso Reyes, sino también de todas las literaturas latinoamericanas, nos tenemos que preguntar, pese a toda la admiración que cause, ¿qué tipo de público (lector) requiere una pieza de teatro lírico que se encuentra en la encrucijada de tantos textos tan dispares y con su calidad de espejo ustorio intertextual de tal magnitud?

El lector implícito tiene que conocer a fondo la Antigüedad griega y las diversas modelaciones de la *Orestiada*. Pero *Ifigenia cruel* no sólo exige esta erudición en relación al tratamiento antiguo del tema de Orestes e Ifigenia, sino también incluye dentro de su espacio literario extremadamente complejo las versiones modernas, entre otras el modelo de interpretación de Bachofen y sobre todo *Iphigenie auf Tauris* de Goethe con su «heilige Iphigenie der Humanität - santa Ifigenia de la humanidad». El mismo Reyes señala la contaminación de los mitos[47] y remite a las referencias del «casi-soneto» de Orestes con el teatro del barroco español. Hay análisis literarios que han podido comprobar vínculos con textos de Ramón María del Valle-Inclán o Stéphane Mallarmé, con la obra *Salammbô* de Gustave Flaubert y sobre todo con *La Jeune Parque* de Paul Valéry, que no por casualidad en un principio debiera tener el título *Poema de la memoria (Poème de la mémoire)*.[48]

Todo esto, sin embargo, no debe inducirnos a leer *Ifigenia cruel* como una pieza de teatro descentrada desde el punto de vista geocultural, que a raíz de la cantidad de fuentes no americanas tenga una extrema asimetría. Las relaciones intertextuales aquí mencionadas sin lugar a duda son de mayor importancia para la comprensión general de este texto que remite a las lecturas tempranas de Alfonso Reyes, pero estas relaciones no deben referirse únicamente a los contextos apenas creados que nos ofrece la obra, sino también a las tramas de relaciones para e intratextuales y, por ende, además a otros textos salidos de la pluma de este polígrafo mexicano.

Sin duda, es imposible tratar de seguir aquí todos los indicios de este juego intertextual con doble fondo, y rastrear la complejidad de este espacio literario verdaderamente intricado hasta el último detalle y el rincón más apartado. Por eso solamente retomaremos aquellos hilos y redes de referencia que sean de valor para nuestra propuesta acerca de la dinámica específica de una literatura transgresora de fronteras. Además, debemos encontrar una respuesta a aquella pregunta que flota en el espacio desde el nacimiento de esta pieza y tantas veces repetida de manera polémica: ¿qué es lo que tiene que ver *Ifigenia cruel* con México?

Quiero partir de aquel elemento, con el cual chocan los lectores al abocarse a esta obra máxima de la literatura dramática mexicana. El título ya nos habla de la crueldad de Ifigenia y pone de relieve este aspecto. En primer lugar, esta *crueldad* se vincula con la actividad de Ifigenia como *carnicera* —tal es la expresión del autor— al servicio de la diosa Artemisa. Si Eurípides había hecho hincapié en su *Ifigenia en*

[47] Idem, tomo X, p. 315.

[48] Véanse, además de los trabajos ya mencionados, en especial el de Paulette Patout, «Réminiscences valéryennes dans "Ifigenia cruel" d'Alfonso Reyes», en *Hommage à Marcel Bataillon*, Paris: Didier-Erudition, 1979, S. 416-437.

Táuride que Ifigenia obviamente no participaba en el sacrificio de los extranjeros, Reyes, que sigue muy de cerca a Eurípides en algunos pasajes, por ejemplo en el informe del mensajero, en cuanto a los sacrificios se aparta de su modelo. Así comentaba en una carta a José María Chacón y Calvo de diciembre de 1922:

> Se llama *Ifigenia cruel*... está tallada a hachazos y, más que en madera, en roca. No quiero que acaricie, no: salgo, todo lleno de rasguños y de arañazos de tratar con ella...[49]

La crueldad de la protagonista, así como la del culto a Artemisa, nos remite al texto escrito igualmente en el exilio español, *Visión de Anáhuac*, aparecido en 1915, en el que Reyes describe que a la mirada europea hacia lo otro no sólo se le revelaba lo maravilloso, sino también lo cruel de la cultura azteca.[50] Tal situación les había servido a su vez a los conquistadores como evidente pretexto y justificación para la imposición brutal de su cultura y su religión por medio de la espada y del fuego. Es por eso por lo que la aparente «crueldad» de los aztecas no sólo tiene una connotación negativa, sino que se utilizó a lo largo de los siglos para satisfacer las demandas de poderío europeo. El mexicano se remitió en un texto posterior al reclamo de Montaigne en su famoso ensayo *Des cannibales*, en el que decía que las atrocidades cometidas por los cristianos en nombre de la religión y la justicia no habían sido menos crueles.[51] En el ensayo de Montaigne, importante en relación con la autocrítica a la expansión europea tanto en el ámbito de lo territorial como de lo cultural, se puede leer lo siguiente:

> Los podemos llamar con toda razón bárbaros, cuando los ponemos en relación con las reglas del entendimiento, pero no, si los comparamos con nosotros, que aun los superamos en toda clase de barbarie. Su guerra es plenamente noble y generosa y contiene tanto pretexto y belleza, como puede tener esta enfermedad humana. No hay ninguna otra justificación que únicamente el celo de la virtud.[52]

Reyes utilizó este texto canónico —no sólo importante en la apreciación de la alteridad cultural, sino también para descubrir lo ajeno en lo propio— en su intento de revelar el elemento de la crueldad desde un punto de vista diferente, lejos de la influencia del discurso europeo. Los sacrificios humanos de la Ifigenia de Reyes tienen —y esto lo remarcó el mismo autor,[53] aunque poco se ha seguido esta indicación— mucho en común con los ritos de sacrificio de los aztecas. Así, el coro le pregunta al principio de la obra, en alusión directa al «corazón en la piedra de sacrificios» de los aztecas, a la sacerdotisa: «¿Quién te enseñó el costado donde esconde /

---

[49] Cita según Patout, «Réminiscences valéryennes», *op. cit.*, p. 421. Dicho sea de paso, Reyes introdujo más tarde también la relación entre la Artemisa Tauropolos y las amazonas «misándricas»; véase Reyes, *Obras completas, op. cit.*, tomo XVI, p. 294. Este nivel de significado sin duda se podría expandir e incluir también en una nueva escenificación.

[50] Reyes, *Obras completas, op. cit.*, tomo II, pp. 15 y 20.

[51] Idem, tomo XI, p. 59.

[52] Montaigne, *Essais*. Tomo I, Paris: Garnier-Flammarion, 1969, p. 259.

[53] Reyes, *Obras completas, op. cit.*, tomo X, pp. 357 s.: «Un día, los tauros encuentran, al pie de la Diosa, a la nueva sacerdotisa, que canta las excelencias del sacrificio humano como pudo hacerlo algún oficiante de los sagrarios aztecas...».

su corazón el náufrago extranjero?».[54] E incluso en la estatua de la diosa se ve cincelado este pasado indígena autóctono, ya que su postura muestra «la equis de tus brazos cintos y untados».[55] La X, sin embargo, para Reyes fue siempre el símbolo de MéXico y la encrucijada de las culturas y los destinos.[56]

Se dejarían rastrear muchos elementos en este nivel de significado «azteca» en *Ifigenia cruel* de Reyes. Permiten una lectura nueva de esta pieza desde una perspectiva hasta ahora desatendida.[57] Ifigenia es griega —y no de Táuride—. En este sentido —y por consejo divino— ha sido arrojada a otro contexto cultural, esto es, ha sido desplazada y desterritorializada. Quizá también aquí haya elementos autobiográficos, porque descubre la propia situación de Reyes. Para su esbozo había elegido la perspectiva de los trasplantados de su cultura y no la del «aborigen» de la cultura indígena, y había extraído así un modelo a sus textos de referencia intertextuales, a cuya dimensión intercultural le confería ahora una nueva dinámica. Con Ifigenia también se había partido del divorcio entre civilización y barbarie, conocido en la Antigüedad, para trasplantarlo a un nuevo contexto geocultural y ponerlo en movimiento. En este movimiento de civilización y barbarie está inscrito —tal y como se mostrará a continuación— también el de desterritorialización y reterritorialización.

El «olvido» de su vida anterior ha convertido a Ifigenia en una esclava sin voluntad del culto de sacrificios de Artemisa. Con la recuperación de su memoria encuentra un nuevo acceso a su pasado griego, que le ayuda a superar su apático enajenamiento y el desdoblamiento de su conciencia —«siendo yo, soy la otra»[58]—. El recuerdo, impulsado desde fuera gracias a la aparición y las ambiciones de poder de Orestes, le confiere a ella poder sobre su propia historia. A su vez, sin embargo, corre peligro de volver a caer en una total dependencia: en la de la historia de la familia y el papel que le ha sido asignado en ella. Con su retorno se cerraría la estructura circular, que espacializaba la desesperanza de su manipulación pasiva. Porque Ifigenia tendría que volver a jugar el papel, en el cual, sin que ella lo quisiera y sólo por motivos de la razón del estado, había sido conducida hacia la muerte por el sacrificio (en la «civilización»), antes de que Artemisa la salvara y la llevara a Táuride (y con ello a la «barbarie»). La joven Ifigenia en su primera vida era objeto y no sujeto de una larga y sangrienta historia, a la cual el viaje de Orestes, con su movimiento circular, trata de devolver.

Al escaparse de este círculo, al apartarse de esta historia, ella —y no su hermano Orestes, como en Eurípides— rompe el anatema con el que carga su familia, su

---

[54] Ídem, tomo X, p. 319.

[55] Ídem, p. 325.

[56] Compárese para ello también James W. Robb, «Alfonso Reyes al Cruce de los Caminos», en (íd.), *Por los caminos de Alfonso Reyes (estudios 2.ª serie)*, México: Centro de Investigación Científica y Tecnológica de la Universidad del Valle de México, 1981, pp. 13 ss.

[57] Una excepción es Roger Bastide, quien no interpretó la obra de Reyes, pero comprendió su patrón esencial como «arquetipo» de la problemática de la dependencia cultural. Véase Roger Bastide, «Iphigénie en Taurine ou Agar dans le désert? (Essai d'analyse critique des mécanismes de pénétration culturelle au Brésil)», en *Idéologies, littérature et société en Amérique latine*, Bruxelles: Université de Bruxelles, 1975, pp. 11-30.

[58] Reyes, *Obras completas*, *op. cit.*, tomo X, p. 320.

«raza» (en su comentario, Reyes hablaba de raza, que desde el punto de vista terminológico podría aplicarse también a los habitantes del mundo hispanoamericano). Ella se convierte, así como Iphigenie de Goethe, en una figura redentora. La Ifigenia mexicana también es una redentora, pero a pesar de todas las referencias al modelo de Goethe tiene muy poco en común con la personificación de aquella *humanitariedad* característica del clasicismo de Weimar. Ella es y seguirá siendo la cruel, la que retorna al templo de Artemisa —y con ello, suponemos, a los ritos de sacrificio—. Su reterritorialización no se realiza en la Grecia de la «civilización», sino en el Táuride de la «barbarie», lejos de la historia sangrienta de los atridas.

Precisamente en este punto, en su adhesión a la tierra de Táuride, se convierte de nuevo en la cruel, en una Ifigenia en Táuride, que se decide por su segunda patria, Táuride. Se vuelve la «alta señora, cruel y pura»,[59] tal y como la llama con fundada razón el coro; su apego a aquello, que desde el punto de vista griego sólo podría denominarse barbarie, incluye el abandono de esa otra crueldad de la llamada civilización, de la cual hablaba Montaigne y que una y otra vez nos sale al paso en la historia de los atridas. Así, la decisión a favor de la barbarie de Táuride libera a esta mujer, que antes sólo era objeto y nunca sujeto de la historia, de una cadena ininterrumpida de asesinatos, que es la historia de su casa, de su procedencia y de la civilización proveniente de la Grecia antigua.

El viaje de Orestes y Pílades desencadena el movimiento de entendimiento en Ifigenia, quien se percata, en un repentino acto de reconocimiento, de su propia inmovilidad por ser manipulada y estar desplazada. Sólo ahora el movimiento de la manipulada se puede convertir en el de la activa: Ifigenia permanece en el templo de Artemisa y confirma con ello la línea que conduce hacia afuera del pretendido centro de la civilización. Así, ella cruza geométricamente los planes de su hermano de llevarla de regreso a su patria, y retornarla al círculo vicioso de la dependencia. En este movimiento desenmascara la certidumbre en la mirada de Orestes, en la mirada del «civilizado» sobre los «bárbaros», por medio de una lectura en sentido contrario a la teogonía como barbarie.

Ifigenia también decide que su recién reconquistada identidad individual no vaya a ser absorbida de nuevo por la identidad colectiva y extremadamente poderosa de los griegos. Ella había aprendido a verla con otros ojos desde la distancia del exilio en Táuride. Pertenece a los anacronismos conscientemente instalados en la pieza, que Ifigenia diseñe un modelo de la historia en el que resalte la confrontación entre «civilización» y «barbarie», que desde siempre ha conformado el motivo fundamental del tema de la Ifigenia en Táuride, en cuyo inicio se encuentran los griegos.

> Helenos: forzadores de la virgen del alma:
> Los pueblos estaban sentados, antes de que echarais a andar.
> Allí comenzó la Historia y el rememorar de los males,
> Donde se olvidó el conjugar
> Un solo horizonte con un solo valle.[60]

[59] Idem, p. 349.
[60] Idem, p. 330.

Este modelo del desarrollo histórico, revestido metafóricamente en la imagen de un movimiento progresivo, corresponde al del autor, tal y como lo representaron por ejemplo *El presagio de América*[61] y *La crítica en la edad ateniense*.[62] Ella proporciona en última instancia el motivo del movimiento para la transmisión del mito griego, del paradigma occidental a la situación actual de México. Porque también la historia mexicana desemboca finalmente en una progresión histórica, un movimiento de avance y de alejamiento (Fort-Bewegung), que según Alfonso Reyes había comenzado con la humanización del hombre en el espacio mediterráneo oriental.

La expansión europea y el espacio americano

En esta concepción de la historia y en estos versos es notoria la profundidad de compenetración que Alfonso Reyes —un entusiasmado y dedicado conocedor de los escritos de Alexander von Humboldt— tenía con aquellas ideas, que interpretaban la expansón europea en el sentido de un desarrollo constante hacia una historia mundial, sucesivamente abarcadora de toda la humanidad. No hay un texto que exprese con mayor claridad este movimiento y las esperanzas vinculadas a él, que aquel pasaje en el segundo tomo del *Cosmos* de Alexander von Humboldt, que —sin lugar a dudas con una profundidad histórica muy amplia— diseñara, con el título «Principales momentos de una historia de la *Weltanschauung* física», un proceso de impresionante linearidad:

> La forma del tres veces estrechado Mediterráneo tiene gran influencia en las tempranas limitaciones y las posteriores ampliaciones de los viajes de descubrimiento de los fenicios y los griegos. Estos últimos largo tiempo se limitaban al mar Egeo y al mar de Sirtes. En tiempos de Homero la Italia continental aún era «tierra incógnita». [...] Lo que hizo que la situación geográfica del Mediterráneo influyera positivamente en el tráfico entre los pueblos y la progresiva ampliación de la conciencia del mundo, es, como se ha dicho ya muchas veces, su cercanía al continente oriental, que destaca en las inmediaciones de la península del Asia Menor: la cantidad de islas del mar Egeo, que fueron el puente para la cultura en transición. [...] A través de todas estas situaciones espaciales se reveló la influencia del mar como elemento unificador en el creciente poder de los fenicios y más tarde en el de los helenos, en la veloz ampliación del círculo de ideas de los pueblos.[63]

La exposición de Humboldt desarrolla así aquel movimiento progresivo de la expansión europeo-occidental, que en el siglo XV se «manifestará en el movimiento inalterable hacia una meta prefijada». A causa del paso de este movimiento absolutamente abarcador de Europa a América, la transición del siglo XV al siglo XVI pudo convertirse para el escritor del *Cosmos* en la «época de tránsito» decisiva, «que pertenece tanto al período del medievo como al comienzo de la época moderna».[64] La parte occi-

[61] Ídem, tomo XI, p. 11.
[62] Ídem, tomo XIII, pp. 46 s.
[63] Humboldt, *Kosmos, op. cit.*, tomo II, pp. 152 y 154.
[64] Ídem, p. 266.

dental del Mediterráneo —en esta visión de la historia de la humanidad vista con cámara rápida— se pasó a América, la presencia del mito griego se funda, en cierto modo, desde el punto de vista filosófico-histórico en América. Además, las carabelas de Colón, que siempre intentaron seguir un movimiento circular con el obligatorio retorno a Europa, predeterminaban aquella figura de movimiento, a la cual también obedece la nave de Orestes y Pílades, los legados de la civilización en el país bárbaro de los Tauros, donde los sacrificios están a la orden del día. La expansión territorial, política y cultural de Occidente proporciona el fundamento histórico para que las figuras de la Antigüedad griega puedan estar presentes incluso en las fronteras más alejadas.

Claro: la historia mexicana y la cultura mexicana no se asimilan totalmente en este movimiento, en este aparente desarrollo de humanidad y conciencia de mundo —que, dicho sea de paso, también Humboldt había contemplado con cierto escepticismo—. No se pierden en este remolino expansivo. Ifigenia sólo encuentra su identidad después del enfrentamiento con lo otro, que también es lo propio: Orestes, la civilización griega, etc., apenas sólo el conocimiento de la propia historia hace que esa historia a su vez se vuelva manejable, pierda su omnipotencia ciega.

Aunque sea sólo al margen, queremos anotar qué fuerte es la carga existencial, desde el punto de vista filosófico y de la historia de la literatura, que le subyace a esta decisión, la opción consciente de Ifigenia. Se oye el zumbido de *Las moscas* de Jean-Paul Sartre en el aire. El dominio del propio destino presupone la rememoración, y ésta se realiza en el exilio, en el lejano Táuride, desde la perspectiva ex-céntrica. Es el mar, como dice Humboldt, el elemento unificador,[65] el que transmite el mensaje: «Oh mar: tuyo era el mensaje»;[66] es el mar, el que al final de la pieza se evoca dos veces y, por ende, el que simboliza el recuerdo y así también la vida; y es asimismo el mar, el que trajo a Orestes a Táuride, pero también el que lo llevará de regreso a Grecia. La decisión de Ifigenia, con la cual se puede conjurar la maldición y la cadena de crímenes, descansa en el conocimiento de su propio origen y convierte el exilio en patria: aquella que ciegamente seguía su destino y el movimiento predestinado se vuelve configuradora de su destino, determinadora de sus propios movimientos, que se opone a su vez a la presencia omnipotente de los hombres y logra crear su propio espacio.

Leyendo en el nivel de significación «mexicano» o «latinoamericano», presente en todo momento en el texto, esto significaría que la transformación del exilio en patria, la completa aceptación de la situación propia, tiene que descansar en el conocimiento pleno de la cultura e historia individual. Un proceso de desterritorialización pasa a formar otro, el de la reterritorialización que culmina en la exclamación de Ifigenia «¡No quiero!». La añorada reterritorialización no se realiza como retorno a lo propio viejo, sino como un abrazo de lo ajeno, que se ha convertido en lo propio, sin haber perdido del todo su extrañeza. Una identidad más allá de la homogeneidad es la que se perfila aquí.

---

[65] Véase para ello también el capítulo 4.

[66] Reyes, *Obras completas, op. cit.*, tomo X, p. 349.

El encuentro de una identidad colectiva abarcadora presupone, interpretando la posición de Alfonso Reyes, tanto la ocupación con la historia autóctona como también con la historia de la colonización. Era precisamente aquí donde Reyes veía lo específico de la cultura mexicana, como encrucijada de diversos caminos culturales. En el exilio parisiense, el mexicano había reconocido la diferencia entre el carácter casi ahistórico de países «nuevos» como Argentina y el significado que la historia indígena tenía para países como México.[67] Fue también en el exilio donde adquirió creciente conciencia del espacio cultural que esbozamos al principio de este capítulo. Ligaba este conocimiento de causa con la esperanza de que la cultura europea pudiera ser nuevamente fecundizada gracias a la confrontación con lo autóctono americano.[68]

Por el otro lado, fue precisamente la historia colonial, que le daba la posibilidad a los pueblos de *Nuestra América* —Reyes utilizó aquí a propósito el término de Martí— de realizar una síntesis abarcadora, no sólo del ámbito de la literatura, sino de la cultura en su conjunto. «Somos una raza de síntesis humana. Somos el verdadero saldo histórico».[69] Y a causa de la experiencia de la Guerra Mundial y de la Guerra Civil española, Alfonso Reyes sostenía, tal y como lo hicieran en ese momento un gran número de intelectuales latinoamericanos —por ejemplo, Pedro Henríquez Ureña o José Vasconcelos, a quienes ya hemos mencionado—, la postura de que el curso de la historia había convertido el continente americano en el lugar de una utopía concreta (en el sentido que le diera Bloch); una utopía que debiera significarle a los latinoamericanos una obligación moral:

> Hoy por hoy, el Continente se deja abarcar en una esperanza, y se ofrece a Europa como una reserva de humanidad. O éste es el sentido de la historia, o en la historia no hay sentido alguno. Si esto no es, esto debe ser y todos los americanos lo sabemos [...] América es una Utopía.[70]

El espacio como objeto de la expansión europea se ha transformado en el espacio de una esperanza de dimensiones planetarias. América aparece aquí —por cierto en una larga línea de tradición, que se extiende de Cristóbal Colón y Tomás Moro a Jean Baudrillard, pero desde la segunda mitad del siglo XVIII se había trasladado sobre todo al norte del hemisferio[71]— como continente del futuro. Reyes, a su vez, coloca la parte latinoamericana del continente en la vigorosa posición del humanitarismo y de la humanidad, que en otras partes estaba en peligro de hundirse en la barbarie o ya se había hundido. El país tauro se había convertido en el garante de una cultura de la humanidad, en la sede de una «raza cósmica», como la había llamado Vasconcelos, que representaba el «saldo histórico» de todos los tiempos y todas las épocas, de todas las historias y culturas, que en ella están simultáneamente presentes.

---

[67] Véase Patout, *Alfonso Reyes, op. cit.*, p. 82.
[68] Reyes, *Obras completas, op. cit.*, tomo XI, p. 104.
[69] Ídem, tomo XI, p. 134.
[70] Ídem, tomo XI, p. 60.
[71] Véanse aquí los dos primeros capítulos del presente volumen.

Tal y como ocurrió en la transformación de las erinias en euménides en la *Orestíada* de Esquilo, donde lo viejo no se pudo desplazar ni eliminar, sino que se integra y obtiene su lugar en la nueva sociedad, así lo pasado, especialmente la historia de la colonia, no debe ser reprimido. En un momento en que el estudio de la historia y cultura españolas se practica únicamente al margen, Alfonso Reyes exigía en un artículo del año 1921, esto es, poco antes de escribir su *Ifigenia cruel* en el exilio español, una mayor dedicación hacia España, para reforzar los lazos con dicha nación después de un siglo de mutuo descuido; una reflexión sobre el pasado dirigida al futuro, que para ambos lados sería igualmente valiosa:

> Así como América no descubrirá plenamente el sentido de su vida en tanto que no rehaga, pieza a pieza, su «conciencia española», así España no tiene mejor empresa en el mundo que reasumir su papel de hermana mayor de las Américas.[72]

Así como la memoria es de capital importancia para encontrar la identidad y una forma de vida individual, también lo es a nivel colectivo: «Quizá la meta inmediata de la vida consista en crear una fuente de recuerdos».[73] Alfonso Reyes quiso poner de relieve a través de la configuración de su mito de Ifigenia (claro que también en el sentido de una «alegoría moral»[74]) el papel tan importante que juega la memoria, el recuerdo en la autodeterminación tanto individual como colectiva. Más allá de su alegoresis, Reyes tenía conceptos claros acerca de la posición y el rol tan especiales del escritor latinoamericano, quien a raíz de las condiciones políticas y sociales de su patria no debía conocer la especialización y restricción al ámbito puramente literario, como ocurría con el escritor europeo, porque:

> Las nuevas luces, la nueva estructura jurídica y social de nuestras repúblicas, el nuevo honor concedido a las artes de la cultura, todo contribuye a situar al escritor en el primer plano. Nobleza obliga. No puede haber torre de marfil. El literato se desborda o compromete, más o menos, en los afanes del servicio público que lo atraen y lo solicitan.[75]

Alfonso Reyes tenía muy presente esta responsabilidad especial del escritor latinoamericano, que no solamente debía ser activo en el ámbito literario, sino también en el intelectual y político. Esto, al fin y al cabo, no únicamente sale a relucir en su *Ifigenia cruel*, la cual —como hemos visto— no es sólo un juego con decoraciones movibles de la erudición e ilustración europeas. La importancia de esta pieza fundamental de la literatura dramática latinoamericana ya la intuía Carlos Fuentes, sin que por cierto profundizara más tarde en ello:

> *Ifigenia cruel*, una de las instancias más cruciales y transitivas de nuestra literatura: verdadera frontera —paso, pasión y apetito— de nuestros sentimientos de *exilio, orfan-*

[72] Reyes, *Obras completas*, *op. cit.*, tomo IV, p. 572.
[73] Cita según Iduarte, *Alfonso Reyes*, *op. cit.*, p. 18.
[74] Reyes, *Obras completas*, *op. cit.*, tomo X, p. 354.
[75] Reyes, *Páginas escogidas*, *op. cit.*, p. 649.

dad y excentricidad en trance de cruzar a la tierra de la comunidad, la identidad y la universalidad.[76]

El gran novelista mexicano con toda razón reconocía en *Ifigenia cruel* un texto fronterizo, y más aún, un texto transgresor de fronteras no solamente en relación con los polos de las culturas occidentales e indígenas con los que de preferencia trabajaba, así como los fenómenos de superposición que se produce entre ambos, sino también en cuanto a un trabajo con el mito, que llevaba la capacidad de resistencia de los paradigmas de la Antigüedad y del Occidente hasta sus límites. Y esto, a pesar de que la pieza de Reyes únicamente trataba la problemática de la desterritorialización producida por el exilio, que provoca nuevos movimientos modificadores de las fronteras entre civilización y barbarie. No se suprime la experiencia del exilio, sino que se integra en el propio desarrollo: Orestes no es asesinado, puede volver como hombre libre a su patria, sin, empero, poder ejercer en el futuro autoridad sobre su hermana. Así se puede sobreponer —según Carlos Fuentes— la orfandad. Esto incluye una aceptación de la ex-centricidad, aunque sea momentánea, de una periferia dentro del desarrollo histórico y cultural que —según Reyes— ya no estará acoplada por largo tiempo a Europa. La cruel Ifigenia se decide por la barbarie del país tauro y salvaje precisamente por eso —así nos lo da a entender Reyes— este espacio como reserva de un humanitarismo, que se esconde detrás de esta crueldad.

La vanguardia latinoamericana y la sordera europea

Desde esta situación marginal, desde esta periferia, se escribió *Ifigenia cruel* —y a partir de la referencia muy segura del propio significado cultural y la postrer centralidad de esta cultura, que se reterritorializará como cultura de toda la humanidad de América—. No se trata aquí en esta pieza «sólo» de un trabajo puramente literario en el mito griego. Su reescritura en 1923 se realiza más que nada en un momento en que la dedicación a la herencia cultural, a la memoria colectiva de Occidente, se lleva a cabo desde una postura aún marginal, que con mucha autoconfianza se reclama como parte de la propia herencia; a su vez, sin embargo, también se realiza orientada en las relaciones entre las tan diversas culturas en América Latina. Por eso se puede calificar hoy en día como detalle significativo que en 1923, durante la lectura de la pieza en la casa del ministro plenipotenciario del Ecuador en París, se tocaran quenas bolivianas y no flautas de Pan griegas.[77] Se vincularon así culturalmente los más diversos espacios y fueron puestos en movimiento más allá de las fronteras.

Sin embargo, la referencia a y el trabajo en el mito occidental llega también a sus límites desde el punto de vista latinoamericano. Reyes agregó más tarde el sor-

[76] Carlos Fuentes, «Alfonso Reyes», en *Presencia de Alfonso Reyes. Homenaje en el X Aniversario de su muerte*, *op. cit.*, p. 26 (las cursivas son mías).
[77] Reyes, *Obras completas*, *op. cit.*, tomo X, p. 12.

presivo giro final de la obra motivado parcialmente por su propia autobiografía. Ifigenia rehúsa volver a Grecia al lado de Orestes. Este viraje es el que le da trascendencia a la obra, pero a su vez descubre una serie de contradicciones fructíferas, que desde la perspectiva actual nos muestran las limitantes del modelo de Reyes.

Porque la decisión de Ifigenia en primer lugar es una insubordinación. Las «conchas huecas» del *¡No quiero!* al final dejan abierto el futuro del país tauro. El espacio, inaugurado por la decisión de Ifigenia, no se rellena positivamente. No queda claro si el retorno al templo —tal y como lo sugiere Reyes en su autocomentario— indica la continuación de los sacrificios humanos en el país de los tauros, o —lo que en sí podría esperarse de este humanista mexicano— hay un influjo humanizante de parte de Ifigenia, como sucede en la adaptación de Goethe, que en última instancia se manifiesta ya al final de la pieza en la clemencia y generosidad que muestra Toas para con los griegos. A Reyes le parece importante que la protagonista rompiera la cadena de fatalidades y no tanto el desarrollo ulterior de la protagonista. Pero el hecho de negar esta nueva determinación también es la limitante que tiene el mito occidental en su función de diseñar un patrón de identidad, que podría tener validez general para México y para toda la América Latina. El recurso al antiguo paradigma en última instancia no esclarece el posterior desarrollo entre Grecia y Táuride, entre la patria vieja y la nueva, entre la vieja y la nueva cultura —esta última apenas como proyecto—. Las velas de Orestes, es un hecho, han desaparecido en el horizonte.

Si diferenciamos las cuatro variantes que Adalbert Dessau propusiera un poco a manera de esquema en la confrontación de las literaturas latinoamericanas con la literatura universal (en el sentido que le dio Goethe) —a decir: imitación, rechazo, tendencia cosmopolita y apropiación creativa[78]—, entonces *Ifigenia cruel* del autor mexicano seguramente no podría ser colocada en la categoría del tratamiento de un mito abstraído de su vínculo histórico y reeluido al ámbito literario puro, que, como vimos, le fue recriminado a Reyes. Más que nada se trata de una aproximación muy compleja y polisémica, que es consciente de su pertenencia a las literaturas latinoamericanas y los problemas de éstas, e incluye en su construcción esta pregunta intercultural en un nivel de significación muy importante. Las formas de lectura, prevalecientes por largo tiempo —la autobiográfica, la psicologista y la ontológica—, habían impedido la perspectiva de la dinámica, a la que nos abocamos aquí. Ya es tiempo de plantearle nuevas preguntas a esta obra. Podrían contribuir a ello no sólo los nuevos análisis, sino también nuevas escenificaciones.

Ifigenia en Táuride, como paradigma de la dependencia cultural y sus posibles soluciones —ésta sería una posible interpretación del mito antiguo, tal y como sólo se podría realizar a partir de la situación específica de una literatura y una cultura que se está liberando de sus múltiples relaciones de dependencia—. Es evidente la asimetría de las relaciones literarias dentro del espacio contradictorio de las literatu-

[78] Véase Adalbert Dessau, «Das Internationale, das Kontinentale und das Nationale in der lateinamerikanischen Literatur des 20. Jahrhunderts», en *Lateinamerika* (Rostock) (semestre de primavera de 1978), p. 51.

ras de Europa y Latinoamérica cuando concentramos nuestro interés en las diferentes formas de recurrir a los mitos y sobre todo en la manera cómo se construyen; sin embargo, a su vez, documenta la voluntad de participar no únicamente en calidad museal, sino vitalmente en una tradición cultural de Occidente, que se confronta con otras tradiciones culturales indígenas. La sangrienta historia, de la cual habla la sacerdotisa de los sacrificios, Artemisa, no se refiere a las huellas de sus víctimas en el templo, sino a aquellas que pasan como un hilo negro por la historia de los atridas y la historia de la civilización occidental en su continuo movimiento expansionista: incluso acelerado hoy en día. *Ifigenia cruel* se integra de manera creativa en el marco de referencia de la literatura universal, que desde el inicio caracterizaba el espacio literario de esta pieza, y ha sido puesta en movimiento por medio de las múltiples remisiones a otras tradiciones culturales. Se dejan reconocer aquí las posibilidades y también las limitantes de una futura literatura universal más allá de una estructura de poder asimétrica.

El proyecto cultural del joven Reyes rompe por un lado con una parte de la tradición literaria mexicana y más aún con el discurso académico y solemne de la dictadura de Porfirio Díaz. Por el otro, este proyecto se vincula con las convicciones y tradiciones fundamentales de los poetas y ensayistas del Modernismo y su búsqueda de nuevas formas para una identidad latinoamericana. Por lo tanto, no se trata de una ruptura total con la tradición literaria, sino más que nada de una ruptura con cierto tipo de discurso oficial. Detrás de esta ruptura de tradiciones tan ostentativa, que se mostraba en el sorpresivo viraje al final de la obra, se ponen de manifiesto importantes continuidades. Así, se plantea la pregunta de en qué sentido se puede comprender *Ifigenia cruel* como una pieza vanguardista.

En su *Theorie der Avantgarde,* Peter Bürger caracterizaba aquella praxis artística que él llamaba «vanguardia histórica», a partir de su ruptura radical con los procedimientos artísticos imperantes y, más aún, con la institución del arte en sí.[79] La postura de los vanguardistas, que busca provocar el escándalo[80] en su público (lector), obedece, según la comprensión de Bürger, al afán de cambiar radicalmente el estatus del arte dentro de la sociedad burguesa[81] y borrar las fronteras entre arte y vida e intenta seducir al público a una transgresión consciente de este lindero.

Hoy en día sabemos cuánto le debe esta *Theorie der Avantgarde* por un lado a los enfrentamientos de mayo de 1968[82] y por el otro al boceto de la «Kritische Theorie» de Theodor W. Adorno. Con toda razón, Carlos Rincón advertía que la deseada convergencia entre vanguardia política y artística en los años sesenta y setenta se había convertido en un espejismo muy apreciado,[83] pero se había perfilado desde sus comienzos como un deseo concreto en la práctica artística y política de los futuristas italianos. A pesar de la insistencia de Bürger en la concepción funda-

[79] Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde,* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974, p. 44.
[80] Ídem, p. 108.
[81] Ídem, p. 66.
[82] Véase el capítulo 8 de este volumen.
[83] Carlos Rincón, «La vanguardia en Latinoamérica: posiciones y problemas de la crítica», en Wentzlaff-Eggebert (ed.), *Europäische Avantgarde im lateinamerikanischen Kontext, op. cit.,* p. 57.

mental de una ruptura, que sobre todo había sido practicado en el dadaísmo y el temprano surrealismo —y puesto en duda por la crítica a raíz de la acentuación unilateral de este aspecto—, no le faltan a la *Theorie der Avantgarde* elementos que atenúan esta ruptura general y la convierten en una autocrítica de la institución del arte y la literatura. A su vez, Bürger ponía de relieve esa nueva disponibilidad de los más diversos procedimientos artísticos extraídos de las más diferentes épocas.[84]

Es seguramente acertado decir que, en especial, en el ámbito del teatro aún hay grandes lagunas en la investigación dedicada a la vanguardia latinoamericana.[85] A su vez, no hay duda de que la pieza de teatro vanguardista de Alfonso Reyes —y aquí se puede ver en mi opinión un rasgo común de las diversas vanguardias en América Latina— no buscaba la ruptura total con las tradiciones literarias y artísticas anteriores. En cuanto a la autocrítica a la institución del arte y de la literatura —en el sentido que le diera Bürger, así como relacionado con la aplicación consciente de procedimientos literarios prestados de épocas más tempranas de la historia de la literatura—, se muestran muchas coincidencias con desarrollos contemporáneos en Latinoamérica en general en Alfonso Reyes, y en especial en su trabajo con el tema de Ifigenia. Si el *Ateneo de la Juventud* había reclamado y propagado con éxito un papel más activo por parte del intelectual y del artista en la sociedad mexicana actual y futura, la postura política y artística de este grupo en un ámbito literario e intelectual considerablemente precario e inestable no se podía comparar con el radicalismo de ciertas posiciones de la vanguardia europea. Ante este telón de fondo, es notable la postura que toma Alfonso Reyes frente a una estrategia característica para la vanguardia europea y menos en América Latina:

> Creí asimismo que la moda de los manifiestos, plataformas y programas estéticos es una inútil y aun nociva intromisión de la técnica política en las letras. Aunque tal manía tenga su abolengo, estas declaraciones sólo sirven, hablando a lo erudito, para fijar hitos y fechas, pero no para inspirar a quienes las firman y propagan.[86]

Para Harald Wentzlaff-Eggebert[87] —y me uno a esta evaluación— las vanguardias en América Latina se caracterizan por un lado por el escaso grado de organización en diversos movimientos coherentes y sin manifiestos espectaculares, y por el otro, por su posición de contra-discurso a la retórica oficial. En cuanto a estos dos aspectos, la obra vanguardista de Alfonso Reyes, que sin lugar a duda es sólo un fragmento de su obra completa, puede considerarse representativa. Si la vanguardia latinoamericana demuestra cada vez más no haber roto con el *Modernismo* hispanoamericano, sino que da pruebas de una continuación crítica y una radicalización[88] de ciertos aspectos de este movimiento literario tan influyente (aunque fuera de Espa-

---

[84] Bürger, *Theorie der Avantgarde*, *op. cit.*, p. 24. En cuanto al significado y la problemática de esta teoría con influencia a largo plazo, véase el capítulo 8.

[85] Véase Harald Wentzlaff-Eggebert, «Sieben Fragen und sieben vorläufige Antworten zur Avantgarde in Lateinamerika», en *Iberoromania* (Tübingen), XXXIII (1991), pp. 127 s.

[86] Reyes, *Obras completas*, *op. cit.*, tomo VIII, pp. 446 s.

[87] Wentzlaff-Eggebert, «Sieben Fragen und sieben vorläufige Antworten», *op. cit.*, pp. 132 s.

[88] Ibíd.

ña, en Europa no se le haya tomado en cuenta), entonces los escritos de Alfonso Reyes podrían servir para cimentar una valoración de tal índole, precisamente en relación con los proyectos de identidad, a los cuales volvía una y otra vez el ensayista mexicano. Tomando en serio la metafórica militar de la vanguardia, entonces se podrían ubicar las líneas enemigas, rotas por estas avanzadas o vanguardias, más que nada dentro de las propias fronteras nacionales.

De esta manera la posición del *Ateneo de la Juventud* en México como contradiscurso se dirigía contra las posturas casi inexpugnables del llamado «positivismo científico» de los porfiristas. Estas posturas resultaron ser, a raíz de la prolongación desmoralizante de la *Pax Porfiriana,* igual de anticuadas y frágiles como el sistema dictatorial mismo. Pero los ataques de estos jóvenes literatos e intelectuales dentro de un campo literario que disponía de una diferenciación y estabilidad muy reducidas en comparación con el desarrollo en Europa, no podían luchar contra la existencia de ese campo rudimentariamente desarrollado. Se habrían sustraído el suelo bajo sus propios pies. El lema de los vanguardistas mexicanos y también de los latinoamericanos no era la destrucción de la institución del arte y la literatura en el sentido que le confiriera Bürger, ni tampoco la destrucción del campo literario, sino una inversión de la polaridad. Ni Vicente Huidobro ni César Vallejo ponían en entredicho el propio ámbito de la literatura y del arte. Se trataba más bien —y esto era una prueba de que continuaban de posturas modernistas— de una influencia mucho mayor, incluso una demanda de liderazgo por parte de algunos grupos, que ahora se veían en condiciones de hacer valer aquel capital simbólico que habían adquirido en el ámbito de la literatura y del arte, en el campo político. Incluso los autores del llamado *boom* de la literatura latinoamericana —como los «inseparables» Mario Vargas Llosa y Gabriel García Márquez— se sentirán comprometidos con esta concepción hasta el día de hoy.

Desde este punto de vista no sorprende que Alfonso Reyes, a diferencia de la estética de la *tabula rasa* prevaleciente y siempre escenificada de manera espectacular de un Marinetti (que también tenía modelos, aunque siempre denegados), vertía cuidadosamente relaciones muy complejas hacia un sinnúmero de textos literarios en sus creaciones vanguardistas. Así Walter Pabst con toda razón observaba:

> Alfonso Reyes presentaba su desafío vanguardista más personal en forma de una poesía escondida detrás de la máscara de un estilo poético tradicional, con cuyas perspectivas y maneras de sentir juega por un lado virtuosamente, por el otro lado sin embargo rompe con ellas.[89]

Este comentario también ilustra la posición que ocupa la tragedia griega en el contexto mexicano. *Ifigenia cruel* de Alfonso Reyes es ejemplar para este juego tan profundo de la ruptura con las tradiciones y de la continuidad artística. A su vez, esta obra captura de manera paradigmática los polos en movimiento de aquel campo de

[89] Walter Pabst, «"No pude decirte lo que quería". L'inconnu und l'inexprimable in der Poetik und Lyrik von Alfonso Reyes», en Wentzlaff-Eggebert (ed.), *Europäische Avantgarde im lateinamerikanischen Kontext*, *op. cit.*, p. 422.

tensiones intercultural, en el cual se asientan los textos de las vanguardias latinoamericanas.

El trabajo de Alfonso Reyes con el mito llevó a una de las adaptaciones más fascinantes y esclarecedoras del tema de Ifigenia en la modernidad. La pieza se convirtió en un contraproyecto real, en una Ifigenia latinoamericana, que le formula preguntas candentes desde una perspectiva no europea al viejo mito. En Europa, donde las puestas en escena, por ejemplo de Peter Stein en Alemania o de Ariane Mnouchkine en Francia, despertaron gran interés en el público y es prueba contundente de la continuidad de la *Orestíada,* este trabajo latinoamericano con la herencia occidental del Viejo Mundo no ha encontrado ningún eco. La marcada sordera europea no es solamente signo de la continua asimetría cultural entre los mundos europeo y extraeuropeo, sino que es realmente un escándalo. Para solventarla no se requerirían sacrificios humanos.

SIETE • PASAJE

Ifigenia en México

Búsqueda de identidad y espacio cultural

Harald Wentzlaff-Eggebert, en la introducción a su edición de las actas del coloquio internacional «La Vanguardia en el contexto latinoamericano», celebrado en Berlín, delineó con agudeza los avances de la investigación sobre la vanguardia en América Latina. Además el organizador de este congreso, quien realizara ya un segundo simposio, también en Berlín, formuló la tesis, importante para nuestra temática, de que el significado histórico-cultural de esta vanguardia (o vanguardias) podría radicar quizá, al observarlo desde una perspectiva europea, en un ámbito más bien imprevisto:

> Al final podría estar el razonamiento [...] de que la importancia histórico-cultural de la vanguardia en América Latina radica precisamente en que ella es la ignición inicial para el desarrollo de una identidad americana propia, liberada de las influencias culturales exteriores, en especial las europeas.[1]

Es cierto que la separación entre lo «americano» por un lado y las «influencias culturales exteriores» por el otro, entre las cuales también cuentan las europeas, es demasiado esquemática, porque desde 1492 «lo europeo» ha sido de fundamental importancia para el desarrollo de las literaturas en Latinoamérica, y una separación entre lo «propio» y lo «ajeno» aquí tiene poco sentido.[2]

Dejando de lado por el momento las diferenciaciones regionales, se podría hablar entonces, en relación con el perfil de la literatura latinoamericana, de un campo de tensión, dentro del cual han entrado en vigor por lo menos seis diferentes polos, que a su vez conforman las coordenadas de un espacio cultural, al cual siempre se han tenido que vincular todas las obras particulares —aunque sólo haya sido al sustraérseles—. Estas coordenadas o polos culturales los conforma *primero*

---

[1] Harald Wentzlaff-Eggebert, «Avantgarde in Hispanoamerika», en (id.) (ed.), *Europäische Avantgarde im lateinamerikanischen Kontext. La Vanguardia en el contexto latinoamericano*. Actas del Coloquio Internacional de Berlín 1989, Frankfurt am Main: Vervuert, 1991, p. 17.

[2] Compárese también el capítulo 2.

la cultura ibérica, tanto tiempo ejemplar, con sus vetas de tradición occidental que se extienden hasta la Antigüedad clásica; un polo, en el cual se apoyaba —tal y como se pudo observar en el capítulo anterior— la obra *Motivos de Proteo* de Rodó. Los conforman en *segundo* lugar las diversas culturas indígenas, cuya existencia y desarrollo ulterior fueron largo tiempo negados y cuya presencia cultural en una cultura ciudadana simplemente se ignoró o marginó hasta muy entrado el siglo XX. Las culturas populares ibéricas traídas a América por los conquistadores, que se expandieron en variantes regionales muy diferentes, están en *tercer* lugar; en *cuarto* lugar encontramos las culturas africanas, que por motivo de la trata y economía de esclavos se vieron obligados a echar raíces en algunas regiones costeras de América del Sur (por ejemplo, en Brasil, Colombia o Ecuador), así como en el Caribe, y desde esa época han tenido su propio desarrollo. En *quinto* lugar, las formas culturales mixtas o híbridas, que resultan de aquellos polos culturales negados y marginados en un principio por la clase alta y letrada; así como en *sexto* lugar, los fenómenos de cultura y comunicación de masas, que se han venido manifestando desde el último tercio del siglo XIX en Latinoamérica. El papel que desempeñan en el entramado de relaciones intermediales también en el siglo XXI será de una importancia cada vez mayor a consecuencia de la creciente internacionalización de los horizontes culturales, así como del desarrollo de las condiciones técnicas para la elaboración de sistemas de comunicación más eficientes.

Un modelo multipolar de esta índole no permite la introducción de fronteras artificiales entre lo «ajeno» y lo «propio» en la literatura latinoamericana, sino que hace pensar en procesos culturales en su expresión de procedimientos dinámicos dentro de un campo de fuerza complejo e históricamente modificable. Sin embargo, tenemos que considerar los desarrollos culturales y literarios discrepantes pasados (y aun futuros) en las diversas regiones del continente a raíz del dominio muy desigual de los diversos polos.[3]

Ante este telón de fondo me parece digna de reflexión y sostenible, aun diez años después de postulada, la tesis de que la vanguardia y la formación de una identidad en América Latina habrían entablado una relación recíproca muy estrecha y también fructífera. Porque en América Latina los diversos movimientos de vanguardia desde un principio —aunque desde una tradición heredada de los modernistas hispanoamericanos y no necesariamente con el efecto de una «ignición inicial»— se abocó a la problemática de los procesos de búsqueda de identidad[4] en sus países de origen y en la *patria grande* del subcontinente.

De hecho, las diversas vanguardias enfocaron, aunque en distinta medida, su propia praxis artística hacia la pregunta de la identidad colectiva y cultural. Segura-

[3] Véase, desde la perspectiva brasileña, el ensayo temprano y muy discutido de Roberto Schwarz, «Nacional por substracción», en *Punto de vista* (Buenos Aires), IX, 28 (1986), pp. 15-23, así como para la cuestión de las formaciones culturales híbridas desde el punto de vista norteamericano-europeo a Elisabeth Bronfen, Benjamin Marius y Therese Steffen (eds.), *Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte*, Tübingen: Stauffenburg, 1997. Cfr. igualmente la ya clásica obra de Néstor García Canclini con el título introductor del volumen *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México: Grijalbo-Consejo Nacional para las Culturas y las Artes, 1990.

[4] En cuanto a la problemática del término «identidad», véase el capítulo 11 del presente libro.

mente los vanguardistas no fueron los primeros en ocuparse de la identidad propia tanto en el plano individual como colectivo, porque ya en la segunda mitad del siglo XVIII y en especial en el espacio novohispano, esto es, en el posterior México, los representantes de la Ilustración iniciaron los debates e investigaciones acerca de la historia y la importancia de las culturas indígenas en general y de los aztecas en particular; escudriñamientos, sin embargo —dejando de lado las de Alexander von Humboldt—, que no se tomaron en cuenta en la Europa del siglo XVIII y principios del siglo XIX.[5]

Sin embargo, encontramos en muchas de las obras vanguardistas una nueva orientación hacia esta problemática, que se diferencia claramente de la rica literatura ensayística de los modernistas de *fin de siglo,* como la del cubano José Martí, del uruguayo José Enrique Rodó o del nicaragüense Rubén Darío —para mencionar aquí sólo a los más conocidos—. Desde una postura de mayor autoconfianza, los representantes de las vanguardias latinoamericanas —en la mayoría eran autores, porque las escritoras se dedicaban en ese momento histórico a otras formas de expresión literaria— propusieron nuevos tipos de relaciones interculturales, en especial entre el primer polo ampliado, que abarcaba también las literaturas europeas, y los otros polos culturales. Se deshicieron de ciertos conceptos culturales maniqueístas tanto referidos a los desarrollos internos de América Latina (por ejemplo, el antagonismo fundamental de Sarmiento entre «civilización» y «barbarie»), como a las relaciones culturales europeo-americanas específicas. A su vez propusieron en sus obras, dirigidas a un público lector americano y europeo, formas de un diálogo de culturas en esencia más abierto.

Muchos de estos aspectos someramente delineados se dejan rastrear ejemplarmente en el tratamiento que Alfonso Reyes le da al tema de Ifigenia, porque se trata de una pieza teatral que cuenta entre las más bellas de la primera mitad del siglo XX, en cuanto a la complejidad del horizonte al que alude, o mejor dicho, al espacio literario puesto en escena por él, que es representativo para las vanguardias históricas en Latinoamérica.

Nuevos horizontes culturales

Aún no podemos contar con una traducción al alemán de esta pieza teatral fundamental y fulminante de Alfonso Reyes, *Ifigenia cruel;* tampoco hemos visto que el teatro europeo y en especial el teatro alemán se ocupara de los trabajos extraeuropeos sobre los mitos occidentales, que entablaban tantas relaciones con el espacio germano —y sobre todo con la obra *Iphigenie auf Tauris* de Johann Wolfgang Goethe—. Pero no perdamos la esperanza de que se realice una escenificación en alemán en nuestras latitudes antes de la fiesta centenaria de la primera puesta en escena de esta pieza.

---

[5] Véase el capítulo 3 de este volumen, así como Ette, «Fernández de Lizardi: "El Periquillo Sarniento". Dialogisches Schreiben im Spannungsfeld Europa - Lateinamerika», *op. cit.*

Ifigenia cruel, el poema dramático en versos libres del escritor, teórico literario, intelectual y diplomático Alfonso Reyes, es un producto del exilio. Escrito en los meses de agosto y septiembre del año 1923 en Deva y Madrid y publicado[6] por primera vez en el año 1924 en la capital española, data de una época, en la cual la situación precaria en la que vivía Reyes, lejos de México, se vuelve a estabilizar y desde principios de los años veinte se normaliza. Su estadía en España había comenzado en 1913, al abandonar su país natal después de la muerte violenta de su padre, el general Reyes. Se deja nombrar segundo secretario de la embajada mexicana en París y, como lo formulara después, se trasladaría con su mujer e hijo a París «con un pedacito de destierro honroso».[7] La capital francesa se había convertido en ese momento, también para los latinoamericanos, en la *ciudad-luz* —y, como diría Benjamin—, en la capital del siglo XIX. La disolución del cuerpo diplomático como consecuencia de los acontecimientos largos y complejos de la Revolución mexicana después de la toma de poder de Venustiano Carranza creó un clima de inseguridad, que pronto se convertiría para Reyes en la certeza de un exilio «real».

Pero este ágil ensayista mexicano ya había establecido vínculos estrechos con los intelectuales franceses, españoles y sobre todo latinoamericanos, primero en Francia, después en España,[8] y pudo así construir una red importante para el posterior desarrollo de su pensamiento y su rol de mediador cultural. De aquella fase provienen sus lazos, muchas veces amistosos, con muchos representantes del arte (también vanguardista) de los años veinte y treinta. En las capitales de Francia y España fueron los contactos con escritores e investigadores como Lugones, Alcides Arguedas o Larreta, Larbaud, Valéry, Menéndez Pidal, Américo Castro, Federico de Onís y muchos otros,[9] los que influyeron en gran medida su punto de vista sobre Latinoamérica.

La internacionalización de su horizonte cultural se aceleró y profundizó a raíz de su exilio. La desterritorialización se volvió fundamento de su espacio literario y vital, orientó su existencia y su escritura. Tanto París, como también Madrid se habían convertido en centros culturales, que al lado de las ciudades norteamericanas, cada vez más importantes, contribuyeron decisivamente para que el intercambio de información y las posibilidades de la comunicación directa, así como la superación del espacio gracias al progreso técnico se convirtieran en las condiciones, quizá decisivas, del arte vanguardista. La aparente simultaneidad de los desarrollos culturales y la ubicuidad, por momentos impresionante, de una serie de artistas en ambos continentes le ofrecían las condiciones idóneas a la dinámica de las discusiones vanguardistas. La euforia que sentían los futuristas de la técnica y sus escenificaciones de una superación heroica de las fronteras del tiem-

[6] Alfonso Reyes, *Ifigenia cruel*, Madrid: Biblioteca Calleja, 1924; las citas provienen de la edición corregida del texto en (Id.), *Obras completas*. Tomo X, México: Fondo de Cultura Económica, 1959, pp. 317-350.

[7] Cfr. Alfonso Reyes, «Historia documental de mis libros», en *Universidad de México* (México), IX, 5 (1955); aquí citado según Andrés Iduarte, *Alfonso Reyes: vida y obra - bibliografía - antología*, New York: Hispanic Institute, 1956, p. 26.

[8] Véase Paulette Patout, *Alfonso Reyes et la France (1889-1959)*. Tesis presentada en la Universidad de Burdeos, Lille: Service de Reproduction de Thèses, 1981, pp. 81 ss.

[9] Cfr. Iduarte, *Alfonso Reyes, op. cit.*, p. 30.

po y del espacio encuentran aquí sus premisas[10] y realizaciones tecnológicas contemporáneas, de las cuales ya eran conscientes los intelectuales latinoamericanos, adeptos del literato viajero y altamente internacionalizado Rubén Darío. En el transcurso del primer decenio del siglo XX se comenzó a intensificar de tal manera la conciencia de la disminución de las distancias, y con ello de los espacios temporales, que podía desembocar en una nueva manera de apreciar la vida al poder vivir en diversos mundos al mismo tiempo.

A más tardar desde principios de los años veinte, Alfonso Reyes ocupará una posición cada vez más importante en su papel de mediador (cultural) entre América Latina y Europa. Sus primeros artículos escritos para algunas revistas cubanas y mexicanas, cuyo foco de interés apuntaba fundamentalmente a los problemas y las posibilidades de estas relaciones internacionales, sin embargo, ya son del año 1914.[11] Reyes seguirá desempeñando después su papel de mediador cultural desde las grandes metrópolis latinoamericanas, desde Buenos Aires o Río de Janeiro, y con ello precisamente desde aquellos países y ciudades capitales que jugaran un rol activo en los movimientos vanguardistas. Hacia Latinoamérica mandaba sobre todo informaciones acerca de las nuevas tendencias en la vida literaria europea; sin embargo, no se cansaba en su deseo de explicarles a los europeos la historia y la cultura de los países latinoamericanos. De ahí también el apodo, que le dieron en París, donde le llamaban el «Docteur ès Amériques latines».[12] En un momento en el cual los vanguardistas europeos y una cantidad cada vez mayor de escritores europeos y etnólogos descubrían su interés en las culturas extraeuropeas y empezaban a dudar del hasta ese momento incuestionable punto de vista eurocentrista del arte, las concepciones de Alfonso Reyes giraban principalmente en torno a la pregunta de cómo podían superar la cultura y la literatura latinoamericanas la absoluta marginación en la que se encontraban en ese momento y cuál era la manera más veloz para integrarlas en una cultura, que ya no fuera de cuño internacional, sino universal.

Con el *Modernismo* hispanoamericano y sobre todo con el poeta nicaragüense Rubén Darío —quien por ejemplo divulgó, poco tiempo después[13] de haber aparecido en el *Figaro* parisino, el manifiesto del futurismo italiano en Buenos Aires y lo dio a conocer con ello en los círculos de artistas de todo el mundo hispanohablante— por primera vez se habían dado cambios fundamentales. Pero no son sólo los viajes del creador de *Azul*, sino también por ejemplo los proyectos de revistas y los esfuerzos periodísticos de autores como Rodó y Martí los que mostraban que las nuevas posibilidades y formas de comunicación se habían comenzado a desenvolver tanto dentro del continente como en las relaciones transatlánticas. Podían convertirse ahora en punto de arranque para ulteriores desarrollos.

---

[10] Cfr. para ello Winfried Wehle, «Lyrik im Zeitalter der Avantgarde. Die Entstehung einer "ganz neuen Ästhetik" zu Jahrhundertbeginn», en Dieter Janik (ed.), *Die französische Lyrik*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987, pp. 418 s.

[11] Cfr. Patout, *Alfonso Reyes, op. cit.*, p. 71.

[12] Ídem, p. 84.

[13] Cfr. Wentzlaff-Eggebert, «Avantgarde in Hispanoamerika», *op. cit.*, p. 8.

Por primera vez se tenía que tomar en cuenta en España y en Europa, que en las ex colonias había empezado un intenso desarrollo literario. Para los latinoamericanos, a su vez, Madrid, París y Nueva York se convirtieron, junto con sus propias metrópolis, en importantes ejes de información tanto acerca de sus países de origen como acerca de la vida cultural en otras naciones latinoamericanas. A más tardar desde que finalizara la Primera Guerra Mundial se podía observar esa creciente autoconfianza de las literaturas latinoamericanas y sus escritores, en especial con respecto al Viejo Mundo. Había conciencia de la propia tradición cultural no solamente como continuación del primer polo del campo de tensión esbozado al principio, sino también con miras a los otros polos culturales; un hecho para el cual son ejemplos paradigmáticos los nombres de Alfonso Reyes, Miguel Ángel Asturias, José Carlos Mariátegui o Alejo Carpentier, así como los de Gabriela Mistral, Juana de Ibarbourou, Vicente Huidobro o Pablo Neruda.

No sorprende que el dominicano Pedro Henríquez Ureña —que había sido marcado en gran medida por *Ariel* de José Enrique Rodó, cuyo optimismo de futuro apuntaba hacia el nuevo siglo— explicara ya en el año 1925 con euforia que «trocaremos en arca de tesoros la modesta caja donde ahora guardamos nuestras escasas joyas» y que en un término muy breve «habrá pasado a estas orillas del Atlántico el eje espiritual del mundo español».[14]

No resulta difícil advertir en estas palabras no sólo el eco de la voz de Próspero, sino también descubrir el deseo de trasladar la concepción tan popular en el norte de América de un movimiento de los sistemas políticos de poder hacia Occidente, hacia el ámbito cultural, y con ello a su vez perfilar «arielistamente» la parte sur del hemisferio como aquella parte del continente que es la única portadora de la cultura. El Viejo Mundo, así daba la impresión, había abdicado en materia de cultura y perdido aquel rol que Rodó —pese a la expresa crítica en sus reportajes acerca de la que en la posteridad se llamara la Primera Guerra Mundial— indiscutiblemente le había concedido. Precisamente por eso se le puede atribuir a su tan anhelado viaje a Europa —que se convertirá en el viaje hacia su muerte— algo simbólico. Después de finalizar la Primera Guerra Mundial, el sentimiento hacia Europa cambiaría, también en el ámbito de la literatura —exceptuando a Francia, que en este sentido seguiría siendo una *exception culturelle*—. Lo que las palabras de Henríquez Ureña todavía expresaran en futuro, se convertiría, en el discurso de su amigo y añejo correligionario Alfonso Reyes, en un presente pleno de futuro y autoconfianza. En conocimiento del papel cada vez más importante de la literatura hispano o latinoamericana dentro de un sistema de literatura mundial —que Goethe pudo intuir y describir en sus delineamientos y consecuencias, pero apenas en el siglo XX pudo comenzar a funcionar realmente a gran escala—, Alfonso Reyes subrayaba en un texto del año de 1941:

> Las literaturas hispanas, de Europa y de América, no representan una mera curiosidad, sino que son parte esencial en el acervo de la cultura humana. El que las ignora,

[14] Pedro Henríquez Ureña, *Obra crítica*, México: Fondo de Cultura Económica, 1960, p. 253.

ignora por lo menos lo suficiente para no entender en su plenitud las posibilidades del espíritu; lo suficiente para que su imagen del mundo sea una horrible mutilación.[15]

El modelo de la Antigüedad y su digresión

La creación del poema dramático *Ifigenia cruel* tiene que verse ante el trasfondo de esta nueva autoconciencia cultural y a su vez de los desarrollos literarios supranacionales, que Carlos Solórzano llamara alguna vez el tiempo de un «teatro de tendencias universales».[16] Desde principios de los años veinte por ejemplo se podía observar un interés renovado en el mito occidental, en los temas de la Antigüedad clásica; un movimiento que se dejaba vincular a nombres tan sonoros como los de Hofmannsthal, Unamuno, Giraudoux, O'Neill o Cocteau, pero que pronto se había pasado de Europa a América. Muchos autores latinoamericanos se dejaron contagiar de aquello que el brillante dramaturgo y cuentista cubano Virgilio Piñera denominó —en un distanciamiento irónico de su propia creación— el «bacilo griego».[17]

De hecho, la denominación elegida por Piñera por lo menos en cuanto a su espacio es precisa, porque no se trataba de una tendencia «universal», sino de una temática que dentro de nuestro esquema multipolar se orientaba sin lugar a duda en el primer polo y subrayaba ci carácter modelar de la herencia cultural grecorromana. Pero una travesía del Atlántico nunca pasa desapercibida. No se lleva a cabo sin cambios fundamentales, que a continuación analizaremos con mayor detenimiento a partir del ejemplo de esta «Ifigenia cruel».

El trabajo crítico con la Antigüedad griega por parte de Alfonso Reyes se remonta a los tiempos del inicio de su carrera literaria. Desde el año 1906, el joven entusiasta de la literatura se abocó, en un principio en el círculo alrededor de la revista *Savia Moderna* y más tarde, dentro del grupo del *Ateneo de la Juventud*, junto con figuras intelectuales tan influyentes como Antonio Caso, José Vasconcelos o Pedro Henríquez Ureña, al escudriñamiento de autores y textos de la Antigüedad clásica occidental, sin que por ello se hubiera menguado su interés en el desarrollo de la literatura mexicana y latinoamericana. Al contrario. Dentro del desenvolvimiento cultural de México, el *Ateneo de la Juventud* tuvo una función importante como «movimiento de renovación que se oponía al viejo sistema filosófico y educativo del positivismo»,[18] que había prevalecido a lo largo de la dictadura de Porfirio Díaz y viera su ocaso con el asalto de la Revolución mexicana.[19] El *Ate-*

---

[15] Reyes, *Obras completas, op. cit.*, tomo XI, p. 130.

[16] Carlos Solórzano, «El teatro de tendencias universales», en (id.), *Teatro latinoamericano en el siglo XX*, México: Porrnaca, 1964, pp. 55 ss.

[17] Virgilio Piñera, «Piñera teatral», en (id.), *Teatro completo*, La Habana: Ediciones R, 1960, p. 9. Por problemas de espacio no me puedo permitir plasmar aquí el análisis de su tratamiento del tema de Electra en *Electra Garrigó*, aunque cabría muy bien en el contexto de este capítulo siete.

[18] Sara Sefchovich, *México: país de ideas, país de novelas. Una sociología de la literatura mexicana*, México/Barcelona/Buenos Aires: Grijalbo, 1987, p. 80.

[19] En cuanto al desarrollo del positivismo en México, sobre todo en el área de la filosofía, véase el estu-

neo, sin lugar a duda, formaba el núcleo de una «revolución en las ideas, en la cultura»,[20] que le precede a la revolución en el ámbito de lo político y militar, sin que entre los dos se pudiera encontrar un vínculo demasiado directo o incluso un nexo de causa-consecuencia.

En el año 1908, Alfonso Reyes por primera vez se ocupa de la figura de Ifigenia, en el estudio sorprendentemente docto e instruido con el título «Las tres Electras del teatro ateniense». El joven en aquel entonces aún no tenía veinte años. La elaboración de *Ifigenia cruel,* que, dicho sea de paso, fue la única obra de teatro del escritor mexicano, se extiende pues por un período de quince años y descansa en un estudio largo de la Antigüedad griega. La dedicación a la lejana Grecia fue la que le ayudó a sobrevivir momentos difíciles, como apuntó Reyes más tarde en su «Comentario a la Ifigenia cruel».[21] La intención de Reyes, que como autodidacta se convirtió en uno de los helenistas de mayor influencia en América Latina, no era la de un conocimiento recopilador, «museal» y académico, sino más que nada por la erudición y la cultura, que se sabía en diálogo con la vida. Su objetivo en la transmisión de la Antigüedad griega no era el acopio de notas a pie de página o comentarios de carácter científico, tampoco era importante lo documental, sino el hallazgo de un conocimiento orgánico acerca de la *conditio humana.* Por eso podemos estar de acuerdo con la evaluación del sueco Ingemar Düring cuando dice que los estudios de Reyes son extraordinarios no tanto por su originalidad como por su fuerza evocadora y su claridad plástica.[22] Ya en sus estudios tempranos se mostraba el potencial creativo, que pronto podía poner a prueba el escritor mexicano en el tratamiento del tema de la Ifigenia.

La ocupación con la Antigüedad como algo muy cercano a la vida, a la cotidianeidad, le dio a los trabajos de Alfonso Reyes una elegancia y una libertad que se muestra no sólo en el tratamiento *libre* y a su vez *liberador* del mito occidental desde una perspectiva conscientemente latinoamericana, sino también en el empeño que le puso el poeta, que vivía lejos de su patria y exiliado en Europa, en abandonar una orientación exclusiva en el primer polo, con predominio en la tradición cultural de Occidente. Además subrayaba con énfasis en el comentario a su edición de *Ifigenia* su derecho —y el derecho de todo autor latinoamericano— de un tratamiento libre y autoconsciente de los temas de la Antigüedad: «Tenemos derecho —una vez que por cualquier camino alcanzamos la posesión de un módulo— para manejarlo a nuestra guisa».[23] Por el tratamiento casi familiar con la herencia cultural de Occidente, nacerá lo que Reyes llamará con agudeza una *minúscula Grecia:* «Era como si hubiéramos creado una minúscula Grecia para nuestro uso: más o menos fiel al paradigma, pero Grecia siempre y siempre nuestra».[24]

---

dio ya clásico de Leopoldo Zea, *El Positivismo en México. Nacimiento, apogeo y decadencia,* México: Fondo de Cultura Económica, 1968.

[20] Ídem, p. 83.

[21] Reyes, «Comentario a la Ifigenia crueb, en (íd.), *Obras completas, op. cit.,* tomo X, p. 351.

[22] Véase Ingemar Düring, *Alfonso Reyes helenista,* Madrid: Ínsula, 1955, pp. 9 ss.

[23] Reyes, *Obras completas, op. cit.,* tomo X, p. 351.

[24] Ídem, p. 352.

El giro *nuestra Grecia*[25] recuerda algunos pasajes del poeta e intelectual cubano José Martí, que por ejemplo en su famoso ensayo *Nuestra América* también había hablado de «nuestra Grecia».[26] Allí decía:

> La historia de América, de los incas acá, ha de enseñarse al dedillo, aunque no se enseñe la de los arcontes de Grecia. Nuestra Grecia es preferible a la Grecia que no es nuestra. Nos es más necesaria. Los políticos nacionales han de reemplazar a los políticos exóticos. Injértese en nuestras repúblicas el mundo; pero el tronco ha de ser el de nuestras repúblicas. Y calle el pedante vencido; que no hay patria en que pueda tener el hombre más orgullo que en nuestras dolorosas repúblicas americanas.[27]

Las reflexiones que José Martí plasmara en el ensayo probablemente más famoso, publicado el 1.° de enero de 1891, acerca de la reorientación fundamental de la educación y la política en el contexto de un proyecto de identidad que abarcaba toda la América Latina y el Caribe, le eran bien conocidas a Alfonso Reyes e igualmente encontraron cabida en su propio modelo de identidad y también en el de su correligionario José Vasconcelos, quien con miras a Latinoamérica había hablado de la creación de una *raza cósmica* y más de una vez —incluso después, durante su actividad como ministro de Educación durante la Revolución— había hecho el intento de vincular la Antigüedad occidental con la americana.[28] Pero Reyes interpretaba su giro de «nuestra Grecia» de manera diferente a como lo hiciera el ensayista cubano, muerto en la contienda contra la potencia colonial española en 1895, porque lo veía como un proceso más profundo de apropiación cultural, que se apoderaba del mito occidental y lo debía utilizar para los propios fines americanos. A esta apropiación o apoderamiento del mito, sin embargo, le subyacía un trabajo fundamental de la transmisión, el traslado de Europa a América: el tratamiento del tema de Ifigenia demuestra ser, visto desde esta perspectiva, como una literatura puesta en movimiento, transgresora de fronteras, en la cual nunca se encuentran en inmediata confrontación la recepción y la producción.

Este tratamiento creativo del modelo antiguo «clásico» se pudo percibir desde el principio porque se veían algunas intervenciones fundamentales en el mito, en los textos de referencia. Cuando sube el telón y descubre la mirada a Áulide, la Ifigenia de Reyes ha perdido su memoria. Como en una «segunda vida» —así lo formuló Reyes en 1908— sin conciencia de su origen y ofuscada por un oscuro presentimiento, ella le debe todo a la diosa Artemisa, a la cual sirve como sacerdotisa y a quien sacrifica en ofrenda y por propia mano todos los extranjeros que entran a su país.

Como un foráneo, sin embargo, también llega Orestes a Táuride, acompañado de su fiel amigo Pílades. No tardan en ser capturados los dos inseparables amigos. Se les lleva frente a Ifigenia, quien debe sacrificar a los dos griegos a la diosa Artemisa. La aparición de Orestes, sin embargo, con su teogonía elocuente y libre

---

[25] Ibíd.
[26] José Martí, *Obras completas*. Tomo VI, La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1975, p. 18.
[27] Ibíd.
[28] Véanse para ello las explicaciones en el capítulo 11.

—que resulta ser un verdadero *bricolaje* de los mitos—, irrumpe, con la proyección del pasado griego común y las cadenas de nombres enhebrados intencionalmente por el hermano, en la memoria de Ifigenia: «Los nombres que pronuncias irrumpen por mi frente».[29]

En la agnición que le sigue, esto es, el reconocimiento de los dos hermanos, confronta ahora a la «sacrificada y sacrificadora»[30] con su primera vida, con su propia pre-historia, que hacía tiempo se pensaba suprimida y borrada. Pero el pasado pronto se ha convertido en presente, las imágenes de la niñez y juventud en Grecia, desde hace tanto reprimidas, se establecen —en el sentido de Miguel de Unamuno y de Jorge Luis Borges[31]— junto a las imágenes de Táuride en el ojo interior de Ifigenia. Y la sacerdotisa de los sacrificios de. Artemisa tiene que reconocer: «Me reconozco en tu historia de sangre».[32] Parecen contados los días de Ifigenia, como sacerdotisa cruel en Táuride; según Orestes, no hay nada que impida su retorno a Grecia, una verdadera reterritorialización.

Pero el dominio del hermano sobre la hermana, del hombre sobre la mujer —en el cual parece resonar manifiestamente la interpretación de Bachofen de la Orestíada como el relevo del derecho materno por el derecho paterno—, la dominación de la vieja vida, del origen griego sobre el presente en un país bárbaro, sólo es de corta duración. En un inesperado giro Ifigenia rechaza la oferta de Orestes de llevarle a casa, la reducción de su vida a las tareas femeninas en el hogar y dentro de aquella *historia de sangre* de los atridas. Se desprende de esta historia, se libera de la carga acumulada en su interior y presente ahora en su conciencia, en el momento en que se dirige en otra conversación por última vez a Orestes y escucha las palabras de este griego tan seguro de sí mismo:

> ORESTES
> ¿Y qué harás, insensata,
> para quebrar las sílabas del nombre que padeces?
>
> IFIGENIA
> ¡Virtud escasa, voluntad escasa!
> ¡Pajarillo cazado entre palabras!
> Si la imaginación, henchida de fantasmas,
> no sabrá ya volver del barco en que tú partas,
> la lealtad del cuerpo me retendrá plantada
> a los pies de Artemisa, donde renazco esclava.
>
> Robarás una voz, rescatarás un eco;
> un arrepentimiento, no un deseo.
> Llévate entre las manos, cogidas con tu ingenio,
> estas dos conchas huecas de palabras: *¡No quiero!*[33]

[29] Reyes, «Ifigenia cruel», en *Obras completas, op. cit.*, tomo X, p. 339.
[30] Idem, p. 346.
[31] Cfr. los capítulos 5 y 6 de este volumen.
[32] Idem, p. 339.
[33] Idem, p. 348.

Ifigenia, apenas se había dado cuenta de los recuerdos de su propia historia, se libera de esta última, pero no por medio de la supresión y el olvido —que sólo sería una postergación del retorno de lo reprimido—, sino en un acto para el que en la larga historia del tratamiento del tema de Ifigenia no hay puntos de referencia. Huye hacia el interior de un templo, no regresa a su antigua patria con su hermano Orestes, sino que se queda en Táuride. Con esto se rompe la estructura de movimiento cíclico, en el que consistía la historia temática de la Ifigenia en Táuride, y en última instancia también una buena parte del fundamento cultural de las literaturas latinoamericanas hasta el Modernismo: se ha destruido el círculo y la línea ha tomado su lugar; se rechaza rotundamente un retorno a la vieja historia, al Viejo Mundo, pese a las tentaciones y todas las amenazas. El movimiento de la comprensión se concretiza inspirado por el movimiento en el espacio: el «no quiero» simboliza aquí la ruptura con la historia, de cuyo dominio y violencia aparentemente no había salida. La decisión de Ifigenia es libre, la ha tomado por su propio albedrío, un concepto central para la generación del *Ateneo de la Juventud*.[34]

Ramón Xirau intentó, en una interpretación de gran alcance, encontrar un denominador común en el desarrollo de la pieza, al cual con cierta sutileza determina así: «Ifigenia cruel: del olvido de los orígenes a la memoria, de la memoria a la decisión voluntaria y lúcida; de la decisión y la lucidez a la libertad».[35] El camino hacia la libertad pasa por el recuerdo y la decisión: por más claro que sea este contundente resumen, una interpretación de tal índole oculta la pieza tras los velos de la psicología individual y la ontología, por lo que *Ifigenia cruel* queda reducida sobre todo a la dimensión del drama sentimental, y como tal fue recibida. No se puede eximir de culpas al propio Alfonso Reyes de tal tipo de lectura ya que con sus explicaciones ha ejercido una función paratextual orientadora del público lector. Así, Reyes ya le había anticipado a su primera lectura en público un «breve comentario», que posteriormente sirve como una especie de marco, al lado de un «Comentario a Ifigenia cruel» más amplio, para la última edición de sus *Obras completas*.

A través de estos comentarios, Reyes había querido llamar la atención acerca del fondo autobiográfico de esta pieza,[36] acerca de su exilio voluntario, evitando así la inevitable venganza a consecuencia del asesinato de su padre e interrumpiendo la continuación de una sangrienta historia familiar. Toda una serie de alusiones autobiográficas en el texto refieren sin duda a este nivel de significación,[37] que la ciencia de la literatura ha recogido e ilustrado con ejemplos.

Otra línea de interpretación de *Ifigenia cruel* veía traslucir detrás de lo autobiográfico lo humano, en el sentido que le diera Alfonso Reyes, quien no se cansaba de explicar su concepción de la tragedia griega, en concordancia con el *Zeitgeist* en

---

[34] Véase Sefchovich, *México, op. cit.*, pp. 80 s.

[35] Ramón Xirau, «Cinco vías a "Ifigenia cruel"», en *Presencia de Alfonso Reyes. Homenaje en el X. Aniversario de su Muerte* (1959-1969), México: Fondo de Cultura Económica, 1969, p. 164.

[36] Reyes, *Obras completas, op. cit.*, tomo X, p. 354.

[37] Véase Patout, *Alfonso Reyes, op. cit.*, p. 220. Un sinnúmero de comentarios de Reyes acerca de esta dimensión autobiográfica en su pieza los encontramos en Ernesto Mejía Sánchez, «Estudio preliminar», en Reyes, *Obras completas, op. cit.*, tomo XX, pp. 7-31.

Europa, como un patrón esencialmente universal, o, mejor dicho, arquetípico. Así hacía hincapié en que la tragedia de la Antigüedad era, según su entender, «humana, pero universalmente humana, en cuanto sumerge al hombre en el cuadro de las energías que desbordan su ser».[38]

Siguiendo en gran medida el punto de vista de Friedrich Nietzsche —que también se había convertido en punto de referencia para la perspectiva que acerca de la Antigüedad tenía el modernista uruguayo Rodó y había interpretado a la tragedia griega desde su supuesto origen como emanación de lo dionisíaco hacia un mundo de imágenes apolíneas—, Alfonso Reyes insistía desde muy temprano en que para él la tragedia griega era una «representación del alma en su dinamismo pasional».[39]

Con miras al capítulo anterior, en el cual interpretamos las complejas estructuraciones de los *Motivos de Proteo* de Rodó (en el sentido que les diera Barthes) como fragmentos de un discurso del alma, y además reconocimos de qué manera este texto-móvil estaba imbuido de una dinámica fundamental, que mantenía a todos los fragmentos del texto en constante movimiento y, por ende, abierto el desarrollo del libro entero, se deja comprobar en los textos y géneros de textos, a primera vista tan dispares, al recurrir a la Antigüedad occidental, sin lugar a duda, una sorprendente continuidad entre el *Modernismo* y la *Vanguardia*. El Proteo multiforme del Uruguay no se vincula con la cruel Ifigenia de México por un nexo intertextual directo, sino por una comunidad fundamental en cuanto a una forma particular de ver la Antigüedad grecorromana, que aún aparece como modelo ejemplar de cultura. Para Alfonso Reyes, al igual que para José Enrique Rodó, la Antigüedad pone a su disposición temas y modelos, que tienen validez universal o por lo menos parecen ser universalmente transferibles, traducibles. Ambos llegaron a crear textos que incluso hoy en día pueden desenvolver una dinámica llena de tensión.

Esta posibilidad de transferencia Reyes ya la había ensayado literariamente con éxito en sus poemas tempranos, por ejemplo en *Elegía de Ítaca* de 1909, en el cual también se relaciona lo autobiográfico con la Antigüedad griega. E incluso en la pampa argentina el traductor de Homero, Reyes, se encontró a la figura de Aquiles, pero, dirigiéndose al lector, le anticipaba tranquilizándole:

> No hay que tener miedo a la erudición. Hay que contemplar la Antigüedad con ojos vivos y alma de hombres, si queremos recoger el provecho de la poesía.[40]

Esta *erudición* fue la que le reprochó desde un principio la crítica latinoamericana —tal y como le sucediera antes a Rodó y posteriormente a Borges o Cortázar—. Ya en los años veinte y treinta[41] se le echaba en cara sin rodeos que se ocupaba de

---

[38] Reyes, *Obras completas, op. cit.*, tomo X, p. 353.
[39] Ídem, tomo I, p. 30.
[40] Ídem, tomo XVII, p. 254.
[41] En una carta del 3 de abril de 1925, Reyes, que acababa de llegar a París, le escribía molesto, pero imperturbable, a su amigo Daniel Cosío Villegas: «Creí que [...] me rehacía yo un ambiente afectuoso entre los más jóvenes. Ahora resulta que algunos jóvenes me creen descastado, atiborrado de eruditiones ociosas, aristócrata y qué sé yo, y que me van a demoler con su piqueta y otras atrocidades». En Alberto Enríquez

cuestiones que estaban lejos de la realidad mexicana.[42] También su coterráneo Octavio Paz anotaba críticamente en un estudio, aparecido breve tiempo después de la muerte de Reyes, que éste no siempre se pudo salvar de «los engaños de esa erudición, que nos dejan ver en lo nuevo de hoy la locura de ayer».[43] ¿Se había alejado demasiado de la realidad de su patria el cosmopolita Alfonso Reyes, cuyo círculo de amigos y conocidos se leía como el ¿Quién es quién? del mundo cultural y literario internacional? ¿Era realmente así, que no había nada que vinculara la patria de los aztecas con el lejano Táuride?

Ifigenia, cruel

Esta clase de reproches, y no fueron pocos en su patria, Alfonso Reyes ya los había enfrentado decididamente en mayo de 1932 en Río de Janeiro, al manifestar extensamente su convicción acerca de una relación dialéctica entre «lo mexicano» y «lo universal»: «Creer que sólo es mexicano lo que expresa y sistemáticamente acentúa su aspecto exterior de mexicanismo es una verdadera puerilidad».[44] Reyes se burlaba de este tipo de crítica «nacionalista» y exclamaba: «Los helenistas, del Renacimiento acá, traidores a la patria. Los comparatistas, algo como unos dobles espías que merecen ser fusilados».[45] Reyes proseguía:

> Para nosotros, la nación es todavía un hecho patético, y por eso nos debemos todos a ella. En el vasto deber humano, nos ha incumbido una porción que todavía va a darnos mucho quehacer.[46]

La forma de lectura de *Ifigenia cruel*, que a continuación queremos ofrecer, no sólo intentará mostrar la importancia de esta obra para la realidad mexicana, sino también para la pregunta acerca de la identidad cultural en América Latina. No únicamente se tratará de la relación dialéctica (en términos de Alfonso Reyes) entre lo mexicano y lo universal, sino más aún de la posición que tiene esta obra de teatro dentro del espacio literario y cultural, esto es, según nuestra división se tratarán la sexta y octava dimensión de un texto.

De hecho, *Ifigenia cruel*, que ya desde temprano fue considerada por Octavio Paz y aún hoy en día por una serie de escritores y críticos como una de las obras

---

Perea (ed.), *Testimonios de una amistad. Correspondencia Alfonso Reyes/Daniel Cosío Villegas (1922-1958)*, México: El Colegio de México, 1999, p. 40.

[42] Véase por ejemplo Ricardo Repilado, «Contorno de Alfonso Reyes», en *Alfonso Reyes, Páginas escogidas*. Selección y prólogo de Ricardo Repilado, La Habana: Casa de las Américas, 1978, p. XV; o Gabriel Méndez Plancarte, «Resurrección de Ifigenia», en *Páginas sobre Alfonso Reyes (1911-1945)*. Tomo I, Monterrey: Universidad de Nuevo León, 1955, p. 572.

[43] Octavio Paz, «El jinete del aire 1889-1959», en *Lectura. Revista crítica de ideas y libros*, 134 (abril de 1960), p. 120.

[44] Reyes, *Obras completas*, *op. cit.*, vol. VIII, p. 443. Semejantes citas también se podrían aportar de otros autores latinoamericanos, por ejemplo de Jorge Luis Borges, que se vieron también confrontados con reproches de esta índole.

[45] Ídem, p. 444.

[46] Ídem, p. 449.

cumbre, no sólo de la producción de Alfonso Reyes, sino también de todas las literaturas latinoamericanas, nos tenemos que preguntar, pese a toda la admiración que cause, ¿qué tipo de público (lector) requiere una pieza de teatro lírico que se encuentra en la encrucijada de tantos textos tan dispares y con su calidad de espejo ustorio intertextual de tal magnitud?

El lector implícito tiene que conocer a fondo la Antigüedad griega y las diversas modelaciones de la *Orestíada*. Pero *Ifigenia cruel* no sólo exige esta erudición en relación al tratamiento antiguo del tema de Orestes e Ifigenia, sino también incluye dentro de su espacio literario extremadamente complejo las versiones modernas, entre otras el modelo de interpretación de Bachofen y sobre todo *Iphigenie auf Tauris* de Goethe con su «heilige Iphigenie der Humanität - santa Ifigenia de la humanidad». El mismo Reyes señala la contaminación de los mitos[47] y remite a las referencias del «casi-soneto» de Orestes con el teatro del barroco español. Hay análisis literarios que han podido comprobar vínculos con textos de Ramón María del Valle-Inclán o Stéphane Mallarmé, con la obra *Salammbô* de Gustave Flaubert y sobre todo con *La Jeune Parque* de Paul Valéry, que no por casualidad en un principio debiera tener el título *Poema de la memoria (Poème de la mémoire)*.[48]

Todo esto, sin embargo, no debe inducirnos a leer *Ifigenia cruel* como una pieza de teatro descentrada desde el punto de vista geocultural, que a raíz de la cantidad de fuentes no americanas tenga una extrema asimetría. Las relaciones intertextuales aquí mencionadas sin lugar a duda son de mayor importancia para la comprensión general de este texto que remite a las lecturas tempranas de Alfonso Reyes, pero estas relaciones no deben referirse únicamente a los contextos apenas creados que nos ofrece la obra, sino también a las tramas de relaciones para e intratextuales y, por ende, además a otros textos salidos de la pluma de este polígrafo mexicano.

Sin duda, es imposible tratar de seguir aquí todos los indicios de este juego intertextual con doble fondo, y rastrear la complejidad de este espacio literario verdaderamente intricado hasta el último detalle y el rincón más apartado. Por eso solamente retomaremos aquellos hilos y redes de referencia que sean de valor para nuestra propuesta acerca de la dinámica específica de una literatura transgresora de fronteras. Además, debemos encontrar una respuesta a aquella pregunta que flota en el espacio desde el nacimiento de esta pieza y tantas veces repetida de manera polémica: ¿qué es lo que tiene que ver *Ifigenia cruel* con México?

Quiero partir de aquel elemento, con el cual chocan los lectores al abocarse a esta obra máxima de la literatura dramática mexicana. El título ya nos habla de la crueldad de Ifigenia y pone de relieve este aspecto. En primer lugar, esta *crueldad* se vincula con la actividad de Ifigenia como *carnicera* —tal es la expresión del autor— al servicio de la diosa Artemisa. Si Eurípides había hecho hincapié en su *Ifigenia en*

[47] Ídem, tomo X, p. 315.

[48] Véanse, además de los trabajos ya mencionados, en especial el de Paulette Patout, «Réminiscences valéryennes dans "Ifigenia cruel" d'Alfonso Reyes», en *Hommage à Marcel Bataillon*, Paris: Didier-Erudition, 1979, S. 416-437.

Táuride que Ifigenia obviamente no participaba en el sacrificio de los extranjeros, Reyes, que sigue muy de cerca a Eurípides en algunos pasajes, por ejemplo en el informe del mensajero, en cuanto a los sacrificios se aparta de su modelo. Así comentaba en una carta a José María Chacón y Calvo de diciembre de 1922:

> Se llama *Ifigenia cruel*... está tallada a hachazos y, más que en madera, en roca. No quiero que acaricie, no: salgo, todo lleno de rasguños y de arañazos de tratar con ella...[49]

La crueldad de la protagonista, así como la del culto a Artemisa, nos remite al texto escrito igualmente en el exilio español, *Visión de Anáhuac*, aparecido en 1915, en el que Reyes describe que a la mirada europea hacia lo otro no sólo se le revelaba lo maravilloso, sino también lo cruel de la cultura azteca.[50] Tal situación les había servido a su vez a los conquistadores como evidente pretexto y justificación para la imposición brutal de su cultura y su religión por medio de la espada y del fuego. Es por eso por lo que la aparente «crueldad» de los aztecas no sólo tiene una connotación negativa, sino que se utilizó a lo largo de los siglos para satisfacer las demandas de poderío europeo. El mexicano se remitió en un texto posterior al reclamo de Montaigne en su famoso ensayo *Des cannibales*, en el que decía que las atrocidades cometidas por los cristianos en nombre de la religión y la justicia no habían sido menos crueles.[51] En el ensayo de Montaigne, importante en relación con la autocrítica a la expansión europea tanto en el ámbito de lo territorial como de lo cultural, se puede leer lo siguiente:

> Los podemos llamar con toda razón bárbaros, cuando los ponemos en relación con las reglas del entendimiento, pero no, si los comparamos con nosotros, que aun los superamos en toda clase de barbarie. Su guerra es plenamente noble y generosa y contiene tanto pretexto y belleza, como puede tener esta enfermedad humana. No hay ninguna otra justificación que únicamente el celo de la virtud.[52]

Reyes utilizó este texto canónico —no sólo importante en la apreciación de la alteridad cultural, sino también para descubrir lo ajeno en lo propio— en su intento de revelar el elemento de la crueldad desde un punto de vista diferente, lejos de la influencia del discurso europeo. Los sacrificios humanos de la Ifigenia de Reyes tienen —y esto lo remarcó el mismo autor,[53] aunque poco se ha seguido esta indicación— mucho en común con los ritos de sacrificio de los aztecas. Así, el coro le pregunta al principio de la obra, en alusión directa al «corazón en la piedra de sacrificios» de los aztecas, a la sacerdotisa: «¿Quién te enseñó el costado donde esconde /

---

[49] Cita según Patout, «Réminiscences valéryennes», *op. cit.*, p. 421. Dicho sea de paso, Reyes introdujo más tarde también la relación entre la Artemisa Tauropolos y las amazonas «misándricas»; véase Reyes, *Obras completas, op. cit.*, tomo XVI, p. 294. Este nivel de significado sin duda se podría expandir e incluir también en una nueva escenificación.

[50] Reyes, *Obras completas, op. cit.*, tomo II, pp. 15 y 20.

[51] Ídem, tomo XI, p. 59.

[52] Montaigne, *Essais*. Tomo I, Paris: Garnier-Flammarion, 1969, p. 259.

[53] Reyes, *Obras completas, op. cit.*, tomo X, pp. 357 s.: «Un día, los tauros encuentran, al pie de la Diosa, a la nueva sacerdotisa, que canta las excelencias del sacrificio humano como pudo hacerlo algún oficiante de los sagrarios aztecas...».

su corazón el náufrago extranjero?».[54] E incluso en la estatua de la diosa se ve cincelado este pasado indígena autóctono, ya que su postura muestra «la equis de tus brazos cintos y untados».[55] La X, sin embargo, para Reyes fue siempre el símbolo de MéXico y la encrucijada de las culturas y los destinos.[56]

Se dejarían rastrear muchos elementos en este nivel de significado «azteca» en *Ifigenia cruel* de Reyes. Permiten una lectura nueva de esta pieza desde una perspectiva hasta ahora desatendida.[57] Ifigenia es griega —y no de Táuride—. En este sentido —y por consejo divino— ha sido arrojada a otro contexto cultural, esto es, ha sido desplazada y desterritorializada. Quizá también aquí haya elementos autobiográficos, porque descubre la propia situación de Reyes. Para su esbozo había elegido la perspectiva de los trasplantados de su cultura y no la del «aborigen» de la cultura indígena, y había extraído así un modelo a sus textos de referencia intertextuales, a cuya dimensión intercultural le confería ahora una nueva dinámica. Con Ifigenia también se había partido del divorcio entre civilización y barbarie, conocido en la Antigüedad, para trasplantarlo a un nuevo contexto geocultural y ponerlo en movimiento. En este movimiento de civilización y barbarie está inscrito —tal y como se mostrará a continuación— también el de desterritorialización y reterritorialización.

El «olvido» de su vida anterior ha convertido a Ifigenia en una esclava sin voluntad del culto de sacrificios de Artemisa. Con la recuperación de su memoria encuentra un nuevo acceso a su pasado griego, que le ayuda a superar su apático enajenamiento y el desdoblamiento de su conciencia —«siendo yo, soy la otra»[58]—. El recuerdo, impulsado desde fuera gracias a la aparición y las ambiciones de poder de Orestes, le confiere a ella poder sobre su propia historia. A su vez, sin embargo, corre peligro de volver a caer en una total dependencia: en la de la historia de la familia y el papel que le ha sido asignado en ella. Con su retorno se cerraría la estructura circular, que espacializaba la desesperanza de su manipulación pasiva. Porque Ifigenia tendría que volver a jugar el papel, en el cual, sin que ella lo quisiera y sólo por motivos de la razón del estado, había sido conducida hacia la muerte por el sacrificio (en la «civilización»), antes de que Artemisa la salvara y la llevara a Táuride (y con ello a la «barbarie»). La joven Ifigenia en su primera vida era objeto y no sujeto de una larga y sangrienta historia, a la cual el viaje de Orestes, con su movimiento circular, trata de devolver.

Al escaparse de este círculo, al apartarse de esta historia, ella —y no su hermano Orestes, como en Eurípides— rompe el anatema con el que carga su familia, su

---

[54] Ídem, tomo X, p. 319.

[55] Ídem, p. 325.

[56] Compárese para ello también James W. Robb, «Alfonso Reyes al Cruce de los Caminos», en (id.), *Por los caminos de Alfonso Reyes (estudios 2.ª serie)*, México: Centro de Investigación Científica y Tecnológica de la Universidad del Valle de México, 1981, pp. 13 ss.

[57] Una excepción es Roger Bastide, quien no interpretó la obra de Reyes, pero comprendió su patrón esencial como «arquetipo» de la problemática de la dependencia cultural. Véase Roger Bastide, «Iphigénie en Taurine ou Agar dans le désert? (Essai d'analyse critique des mécanismes de pénétration culturelle au Brésil)», en *Idéologies, littérature et société en Amérique latine*, Bruxelles: Université de Bruxelles, 1975, pp. 11-30.

[58] Reyes, *Obras completas*, *op. cit.*, tomo X, p. 320.

«raza» (en su comentario, Reyes hablaba de raza, que desde el punto de vista terminológico podría aplicarse también a los habitantes del mundo hispanoamericano). Ella se convierte, así como Iphigenie de Goethe, en una figura redentora. La Ifigenia mexicana también es una redentora, pero a pesar de todas las referencias al modelo de Goethe tiene muy poco en común con la personificación de aquella *humanitariedad* característica del clasicismo de Weimar. Ella es y seguirá siendo la cruel, la que retorna al templo de Artemisa —y con ello, suponemos, a los ritos de sacrificio—. Su reterritorialización no se realiza en la Grecia de la «civilización», sino en el Táuride de la «barbarie», lejos de la historia sangrienta de los atridas.

Precisamente en este punto, en su adhesión a la tierra de Táuride, se convierte de nuevo en la cruel, en una Ifigenia en Táuride, que se decide por su segunda patria, Táuride. Se vuelve la «alta señora, cruel y pura»,[59] tal y como la llama con fundada razón el coro; su apego a aquello, que desde el punto de vista griego sólo podría denominarse barbarie, incluye el abandono de esa otra crueldad de la llamada civilización, de la cual hablaba Montaigne y que una y otra vez nos sale al paso en la historia de los atridas. Así, la decisión a favor de la barbarie de Táuride libera a esta mujer, que antes sólo era objeto y nunca sujeto de la historia, de una cadena ininterrumpida de asesinatos, que es la historia de su casa, de su procedencia y de la civilización proveniente de la Grecia antigua.

El viaje de Orestes y Pílades desencadena el movimiento de entendimiento en Ifigenia, quien se percata, en un repentino acto de reconocimiento, de su propia inmovilidad por ser manipulada y estar desplazada. Sólo ahora el movimiento de la manipulada se puede convertir en el de la activa: Ifigenia permanece en el templo de Artemisa y confirma con ello la línea que conduce hacia afuera del pretendido centro de la civilización. Así, ella cruza geométricamente los planes de su hermano de llevarla de regreso a su patria, y retornarla al círculo vicioso de la dependencia. En este movimiento desenmascara la certidumbre en la mirada de Orestes, en la mirada del «civilizado» sobre los «bárbaros», por medio de una lectura en sentido contrario a la teogonía como barbarie.

Ifigenia también decide que su recién reconquistada identidad individual no vaya a ser absorbida de nuevo por la identidad colectiva y extremadamente poderosa de los griegos. Ella había aprendido a verla con otros ojos desde la distancia del exilio en Táuride. Pertenece a los anacronismos conscientemente instalados en la pieza, que Ifigenia diseñe un modelo de la historia en el que resalte la confrontación entre «civilización» y «barbarie», que desde siempre ha conformado el motivo fundamental del tema de la Ifigenia en Táuride, en cuyo inicio se encuentran los griegos.

> Helenos: forzadores de la virgen del alma:
> Los pueblos estaban sentados, antes de que echarais a andar.
> Allí comenzó la Historia y el rememorar de los males,
> Donde se olvidó el conjugar
> Un solo horizonte con un solo valle.[60]

[59] Idem, p. 349.
[60] Idem, p. 330.

Este modelo del desarrollo histórico, revestido metafóricamente en la imagen de un movimiento progresivo, corresponde al del autor, tal y como lo representaron por ejemplo *El presagio de América*[61] y *La crítica en la edad ateniense*.[62] Ella proporciona en última instancia el motivo del movimiento para la transmisión del mito griego, del paradigma occidental a la situación actual de México. Porque también la historia mexicana desemboca finalmente en una progresión histórica, un movimiento de avance y de alejamiento (Fort-Bewegung), que según Alfonso Reyes había comenzado con la humanización del hombre en el espacio mediterráneo oriental.

La expansión europea y el espacio americano

En esta concepción de la historia y en estos versos es notoria la profundidad de compenetración que Alfonso Reyes —un entusiasmado y dedicado conocedor de los escritos de Alexander von Humboldt— tenía con aquellas ideas, que interpretaban la expansón europea en el sentido de un desarrollo constante hacia una historia mundial, sucesivamente abarcadora de toda la humanidad. No hay un texto que exprese con mayor claridad este movimiento y las esperanzas vinculadas a él, que aquel pasaje en el segundo tomo del *Cosmos* de Alexander von Humboldt, que —sin lugar a dudas con una profundidad histórica muy amplia— diseñara, con el título «Principales momentos de una historia de la *Weltanschauung* física», un proceso de impresionante linearidad:

> La forma del tres veces estrechado Mediterráneo tiene gran influencia en las tempranas limitaciones y las posteriores ampliaciones de los viajes de descubrimiento de los fenicios y los griegos. Estos últimos largo tiempo se limitaban al mar Egeo y al mar de Sirtes. En tiempos de Homero la Italia continental aún era «tierra incógnita». [...] Lo que hizo que la situación geográfica del Mediterráneo influyera positivamente en el tráfico entre los pueblos y la progresiva ampliación de la conciencia del mundo, es, como se ha dicho ya muchas veces, su cercanía al continente oriental, que destaca en las inmediaciones de la península del Asia Menor: la cantidad de islas del mar Egeo, que fueron el puente para la cultura en transición. [...] A través de todas estas situaciones espaciales se reveló la influencia del mar como elemento unificador en el creciente poder de los fenicios y más tarde en el de los hcienos, en la veloz ampliación del círculo de ideas de los pueblos.[63]

La exposición de Humboldt desarrolla así aquel movimiento progresivo de la expansión europeo-occidental, que en el siglo XV se «manifestará en el movimiento inalterable hacia una meta prefijada». A causa del paso de este movimiento absolutamente abarcador de Europa a América, la transición del siglo XV al siglo XVI pudo convertirse para el escritor del *Cosmos* en la «época de tránsito» decisiva, «que pertenece tanto al período del medievo como al comienzo de la época moderna».[64] La parte occi-

[61] Ídem, tomo XI, p. 11.
[62] Ídem, tomo XIII, pp. 46 s.
[63] Humboldt, *Kosmos, op. cit.*, tomo II, pp. 152 y 154.
[64] Ídem, p. 266.

dental del Mediterráneo —en esta visión de la historia de la humanidad vista con cámara rápida— se pasó a América, la presencia del mito griego se funda, en cierto modo, desde el punto de vista filosófico-histórico en América. Además, las carabelas de Colón, que siempre intentaron seguir un movimiento circular con el obligatorio retorno a Europa, predeterminaban aquella figura de movimiento, a la cual también obedece la nave de Orestes y Pílades, los legados de la civilización en el país bárbaro de los Tauros, donde los sacrificios están a la orden del día. La expansión territorial, política y cultural de Occidente proporciona el fundamento histórico para que las figuras de la Antigüedad griega puedan estar presentes incluso en las fronteras más alejadas.

Claro: la historia mexicana y la cultura mexicana no se asimilan totalmente en este movimiento, en este aparente desarrollo de humanidad y conciencia de mundo —que, dicho sea de paso, también Humboldt había contemplado con cierto escepticismo—. No se pierden en este remolino expansivo. Ifigenia sólo encuentra su identidad después del enfrentamiento con lo otro, que también es lo propio: Orestes, la civilización griega, etc., apenas sólo el conocimiento de la propia historia hace que esa historia a su vez se vuelva manejable, pierda su omnipotencia ciega.

Aunque sea sólo al margen, queremos anotar qué fuerte es la carga existencial, desde el punto de vista filosófico y de la historia de la literatura, que le subyace a esta decisión, la opción consciente de Ifigenia. Se oye el zumbido de *Las moscas* de Jean-Paul Sartre en el aire. El dominio del propio destino presupone la rememoración, y ésta se realiza en el exilio, en el lejano Táuride, desde la perspectiva ex-céntrica. Es el mar, como dice Humboldt, el elemento unificador,[65] el que transmite el mensaje: «Oh mar: tuyo era el mensaje»;[66] es el mar, el que al final de la pieza se evoca dos veces y, por ende, el que simboliza el recuerdo y así también la vida; y es asimismo el mar, el que trajo a Orestes a Táuride, pero también el que lo llevará de regreso a Grecia. La decisión de Ifigenia, con la cual se puede conjurar la maldición y la cadena de crímenes, descansa en el conocimiento de su propio origen y convierte el exilio en patria: aquella que ciegamente seguía su destino y el movimiento predestinado se vuelve configuradora de su destino, determinadora de sus propios movimientos, que se opone a su vez a la presencia omnipotente de los hombres y logra crear su propio espacio.

Leyendo en el nivel de significación «mexicano» o «latinoamericano», presente en todo momento en el texto, esto significaría que la transformación del exilio en patria, la completa aceptación de la situación propia, tiene que descansar en el conocimiento pleno de la cultura e historia individual. Un proceso de desterritorialización pasa a formar otro, el de la reterritorialización que culmina en la exclamación de Ifigenia «¡No quiero!». La añorada reterritorialización no se realiza como retorno a lo propio viejo, sino como un abrazo de lo ajeno, que se ha convertido en lo propio, sin haber perdido del todo su extrañeza. Una identidad más allá de la homogeneidad es la que se perfila aquí.

---

[65] Véase para ello también el capítulo 4.

[66] Reyes, *Obras completas, op. cit.*, tomo X, p. 349.

El encuentro de una identidad colectiva abarcadora presupone, interpretando la posición de Alfonso Reyes, tanto la ocupación con la historia autóctona como también con la historia de la colonización. Era precisamente aquí donde Reyes veía lo específico de la cultura mexicana, como encrucijada de diversos caminos culturales. En el exilio parisiense, el mexicano había reconocido la diferencia entre el carácter casi ahistórico de países «nuevos» como Argentina y el significado que la historia indígena tenía para países como México.[67] Fue también en el exilio donde adquirió creciente conciencia del espacio cultural que esbozamos al principio de este capítulo. Ligaba este conocimiento de causa con la esperanza de que la cultura europea pudiera ser nuevamente fecundizada gracias a la confrontación con lo autóctono americano.[68]

Por el otro lado, fue precisamente la historia colonial, que le daba la posibilidad a los pueblos de *Nuestra América* —Reyes utilizó aquí a propósito el término de Martí— de realizar una síntesis abarcadora, no sólo del ámbito de la literatura, sino de la cultura en su conjunto. «Somos una raza de síntesis humana. Somos el verdadero saldo histórico».[69] Y a causa de la experiencia de la Guerra Mundial y de la Guerra Civil española, Alfonso Reyes sostenía, tal y como lo hicieran en ese momento un gran número de intelectuales latinoamericanos —por ejemplo, Pedro Henríquez Ureña o José Vasconcelos, a quienes ya hemos mencionado—, la postura de que el curso de la historia había convertido el continente americano en el lugar de una utopía concreta (en el sentido que le diera Bloch); una utopía que debiera significarle a los latinoamericanos una obligación moral:

> Hoy por hoy, el Continente se deja abarcar en una esperanza, y se ofrece a Europa como una reserva de humanidad. O éste es el sentido de la historia, o en la historia no hay sentido alguno. Si esto no es, esto debe ser y todos los americanos lo sabemos [...] América es una Utopía.[70]

El espacio como objeto de la expansión europea se ha transformado en el espacio de una esperanza de dimensiones planetarias. América aparece aquí —por cierto en una larga línea de tradición, que se extiende de Cristóbal Colón y Tomás Moro a Jean Baudrillard, pero desde la segunda mitad del siglo XVIII se había trasladado sobre todo al norte del hemisferio[71]— como continente del futuro. Reyes, a su vez, coloca la parte latinoamericana del continente en la vigorosa posición del humanitarismo y de la humanidad, que en otras partes estaba en peligro de hundirse en la barbarie o ya se había hundido. El país tauro se había convertido en el garante de una cultura de la humanidad, en la sede de una «raza cósmica», como la había llamado Vasconcelos, que representaba el «saldo histórico» de todos los tiempos y todas las épocas, de todas las historias y culturas, que en ella están simultáneamente presentes.

---

[67] Véase Patout, *Alfonso Reyes, op. cit.*, p. 82.
[68] Reyes, *Obras completas, op. cit.*, tomo XI, p. 104.
[69] Ídem, tomo XI, p. 134.
[70] Ídem, tomo XI, p. 60.
[71] Véanse aquí los dos primeros capítulos del presente volumen.

Tal y como ocurrió en la transformación de las erinias en euménides en la *Orestíada* de Esquilo, donde lo viejo no se pudo desplazar ni eliminar, sino que se integra y obtiene su lugar en la nueva sociedad, así lo pasado, especialmente la historia de la colonia, no debe ser reprimido. En un momento en que el estudio de la historia y cultura españolas se practica únicamente al margen, Alfonso Reyes exigía en un artículo del año 1921, esto es, poco antes de escribir su *Ifigenia cruel* en el exilio español, una mayor dedicación hacia España, para reforzar los lazos con dicha nación después de un siglo de mutuo descuido; una reflexión sobre el pasado dirigida al futuro, que para ambos lados sería igualmente valiosa:

> Así como América no descubrirá plenamente el sentido de su vida en tanto que no rehaga, pieza a pieza, su «conciencia española», así España no tiene mejor empresa en el mundo que reasumir su papel de hermana mayor de las Américas.[72]

Así como la memoria es de capital importancia para encontrar la identidad y una forma de vida individual, también lo es a nivel colectivo: «Quizá la meta inmediata de la vida consista en crear una fuente de recuerdos».[73] Alfonso Reyes quiso poner de relieve a través de la configuración de su mito de Ifigenia (claro que también en el sentido de una «alegoría moral»[74]) el papel tan importante que juega la memoria, el recuerdo en la autodeterminación tanto individual como colectiva. Más allá de su alegoresis, Reyes tenía conceptos claros acerca de la posición y el rol tan especiales del escritor latinoamericano, quien a raíz de las condiciones políticas y sociales de su patria no debía conocer la especialización y restricción al ámbito puramente literario, como ocurría con el escritor europeo, porque:

> Las nuevas luces, la nueva estructura jurídica y social de nuestras repúblicas, el nuevo honor concedido a las artes de la cultura, todo contribuye a situar al escritor en el primer plano. Nobleza obliga. No puede haber torre de marfil. El literato se desborda o compromete, más o menos, en los afanes del servicio público que lo atraen y lo solicitan.[75]

Alfonso Reyes tenía muy presente esta responsabilidad especial del escritor latinoamericano, que no solamente debía ser activo en el ámbito literario, sino también en el intelectual y político. Esto, al fin y al cabo, no únicamente sale a relucir en su *Ifigenia cruel*, la cual —como hemos visto— no es sólo un juego con decoraciones movibles de la erudición e ilustración europeas. La importancia de esta pieza fundamental de la literatura dramática latinoamericana ya la intuía Carlos Fuentes, sin que por cierto profundizara más tarde en ello:

> *Ifigenia cruel*, una de las instancias más cruciales y transitivas de nuestra literatura: verdadera frontera —paso, pasión y apetito— de nuestros sentimientos de *exilio, orfan-*

[72] Reyes, *Obras completas*, *op. cit.*, tomo IV, p. 572.
[73] Cita según Iduarte, *Alfonso Reyes*, *op. cit.*, p. 18.
[74] Reyes, *Obras completas*, *op. cit.*, tomo X, p. 354.
[75] Reyes, *Páginas escogidas*, *op. cit.*, p. 649.

dad y excentricidad en trance de cruzar a la tierra de la comunidad, la identidad y la universalidad.[76]

El gran novelista mexicano con toda razón reconocía en *Ifigenia cruel* un texto fronterizo, y más aún, un texto transgresor de fronteras no solamente en relación con los polos de las culturas occidentales e indígenas con los que de preferencia trabajaba, así como los fenómenos de superposición que se produce entre ambos, sino también en cuanto a un trabajo con el mito, que llevaba la capacidad de resistencia de los paradigmas de la Antigüedad y del Occidente hasta sus límites. Y esto, a pesar de que la pieza de Reyes únicamente trataba la problemática de la desterritorialización producida por el exilio, que provoca nuevos movimientos modificadores de las fronteras entre civilización y barbarie. No se suprime la experiencia del exilio, sino que se integra en el propio desarrollo: Orestes no es asesinado, puede volver como hombre libre a su patria, sin, empero, poder ejercer en el futuro autoridad sobre su hermana. Así se puede sobreponer —según Carlos Fuentes— la orfandad. Esto incluye una aceptación de la ex-centricidad, aunque sea momentánea, de una periferia dentro del desarrollo histórico y cultural que —según Reyes— ya no estará acoplada por largo tiempo a Europa. La cruel Ifigenia se decide por la barbarie del país tauro y salva, precisamente por eso —así nos lo da a entender Reyes— este espacio como reserva de un humanitarismo, que se esconde detrás de esta crueldad.

La vanguardia latinoamericana y la sordera europea

Desde esta situación marginal, desde esta periferia, se escribió *Ifigenia cruel* —y a partir de la referencia muy segura del propio significado cultural y la postrer centralidad de esta cultura, que se reterritorializará como cultura de toda la humanidad de América—. No se trata aquí en esta pieza «sólo» de un trabajo puramente literario en el mito griego. Su reescritura en 1923 se realiza más que nada en un momento en que la dedicación a la herencia cultural, a la memoria colectiva de Occidente, se lleva a cabo desde una postura aún marginal, que con mucha autoconfianza se reclama como parte de la propia herencia; a su vez, sin embargo, también se realiza orientada en las relaciones entre las tan diversas culturas en América Latina. Por eso se puede calificar hoy en día como detalle significativo que en 1923, durante la lectura de la pieza en la casa del ministro plenipotenciario del Ecuador en París, se tocaran quenas bolivianas y no flautas de Pan griegas.[77] Se vincularon así culturalmente los más diversos espacios y fueron puestos en movimiento más allá de las fronteras.

Sin embargo, la referencia a y el trabajo en el mito occidental llega también a sus límites desde el punto de vista latinoamericano. Reyes agregó más tarde el sor-

[76] Carlos Fuentes, «Alfonso Reyes», en *Presencia de Alfonso Reyes. Homenaje en el X Aniversario de su muerte*, *op. cit.*, p. 26 (las cursivas son mías).
[77] Reyes, *Obras completas*, *op. cit.*, tomo X, p. 12.

presivo giro final de la obra motivado parcialmente por su propia autobiografía. Ifigenia rehúsa volver a Grecia al lado de Orestes. Este viraje es el que le da trascendencia a la obra, pero a su vez descubre una serie de contradicciones fructíferas, que desde la perspectiva actual nos muestran las limitantes del modelo de Reyes.

Porque la decisión de Ifigenia en primer lugar es una insubordinación. Las «conchas hueca» del *¡No quiero!* al final dejan abierto el futuro del país tauro. El espacio, inaugurado por la decisión de Ifigenia, no se rellena positivamente. No queda claro si el retorno al templo —tal y como lo sugiere Reyes en su autocomentario— indica la continuación de los sacrificios humanos en el país de los tauros, o —lo que en sí podría esperarse de este humanista mexicano— hay un influjo humanizante de parte de Ifigenia, como sucede en la adaptación de Goethe, que en última instancia se manifiesta ya al final de la pieza en la clemencia y generosidad que muestra Toas para con los griegos. A Reyes le parece importante que la protagonista rompiera la cadena de fatalidades y no tanto el desarrollo ulterior de la protagonista. Pero el hecho de negar esta nueva determinación también es la limitante que tiene el mito occidental en su función de diseñar un patrón de identidad, que podría tener validez general para México y para toda la América Latina. El recurso al antiguo paradigma en última instancia no esclarece el posterior desarrollo entre Grecia y Táuride, entre la patria vieja y la nueva, entre la vieja y la nueva cultura —esta última apenas como proyecto—. Las velas de Orestes, es un hecho, han desaparecido en el horizonte.

Si diferenciamos las cuatro variantes que Adalbert Dessau propusiera un poco a manera de esquema en la confrontación de las literaturas latinoamericanas con la literatura universal (en el sentido que le dio Goethe) —a decir: imitación, rechazo, tendencia cosmopolita y apropiación creativa[78]—, entonces *Ifigenia cruel* del autor mexicano seguramente no podría ser colocada en la categoría del tratamiento de un mito abstraído de su vínculo histórico y recluido al ámbito literario puro, que, como vimos, le fue recriminado a Reyes. Más que nada se trata de una aproximación muy compleja y polisémica, que es consciente de su pertenencia a las literaturas latinoamericanas y los problemas de éstas, e incluye en su construcción esta pregunta intercultural en un nivel de significación muy importante. Las formas de lectura, prevalecientes por largo tiempo —la autobiográfica, la psicologista y la ontológica—, habían impedido la perspectiva de la dinámica, a la que nos abocamos aquí. Ya es tiempo de plantearle nuevas preguntas a esta obra. Podrían contribuir a ello no sólo los nuevos análisis, sino también nuevas escenificaciones.

Ifigenia en Táuride, como paradigma de la dependencia cultural y sus posibles soluciones —ésta sería una posible interpretación del mito antiguo, tal y como sólo se podría realizar a partir de la situación específica de una literatura y una cultura que se está liberando de sus múltiples relaciones de dependencia—. Es evidente la asimetría de las relaciones literarias dentro del espacio contradictorio de las literatu-

[78] Véase Adalbert Dessau, «Das Internationale, das Kontinentale und das Nationale in der lateinamerikanischen Literatur des 20. Jahrhunderts», en *Lateinamerika* (Rostock) (semestre de primavera de 1978), p. 51.

ras de Europa y Latinoamérica cuando concentramos nuestro interés en las diferentes formas de recurrir a los mitos y sobre todo en la manera cómo se construyen; sin embargo, a su vez, documenta la voluntad de participar no únicamente en calidad museal, sino vitalmente en una tradición cultural de Occidente, que se confronta con otras tradiciones culturales indígenas. La sangrienta historia, de la cual habla la sacerdotisa de los sacrificios, Artemisa, no se refiere a las huellas de sus víctimas en el templo, sino a aquellas que pasan como un hilo negro por la historia de los atridas y la historia de la civilización occidental en su continuo movimiento expansionista: incluso acelerado hoy en día. *Ifigenia cruel* se integra de manera creativa en el marco de referencia de la literatura universal, que desde el inicio caracterizaba el espacio literario de esta pieza, y ha sido puesta en movimiento por medio de las múltiples remisiones a otras tradiciones culturales. Se dejan reconocer aquí las posibilidades y también las limitantes de una futura literatura universal más allá de una estructura de poder asimétrica.

El proyecto cultural del joven Reyes rompe por un lado con una parte de la tradición literaria mexicana y más aún con el discurso académico y solemne de la dictadura de Porfirio Díaz. Por el otro, este proyecto se vincula con las convicciones y tradiciones fundamentales de los poetas y ensayistas del Modernismo y su búsqueda de nuevas formas para una identidad latinoamericana. Por lo tanto, no se trata de una ruptura total con la tradición literaria, sino más que nada de una ruptura con cierto tipo de discurso oficial. Detrás de esta ruptura de tradiciones tan ostentativa, que se mostraba en el sorpresivo viraje al final de la obra, se ponen de manifiesto importantes continuidades. Así, se plantea la pregunta de en qué sentido se puede comprender *Ifigenia cruel* como una pieza vanguardista.

En su *Theorie der Avantgarde,* Peter Bürger caracterizaba aquella praxis artística que él llamaba «vanguardia histórica», a partir de su ruptura radical con los procedimientos artísticos imperantes y, más aún, con la institución del arte en sí.[79] La postura de los vanguardistas, que busca provocar el escándalo[80] en su público (lector), obedece, según la comprensión de Bürger, al afán de cambiar radicalmente el estatus del arte dentro de la sociedad burguesa[81] y borrar las fronteras entre arte y vida e intenta seducir al público a una transgresión consciente de este lindero.

Hoy en día sabemos cuánto le debe esta *Theorie der Avantgarde* por un lado a los enfrentamientos de mayo de 1968[82] y por el otro al boceto de la «Kritische Theorie» de Theodor W. Adorno. Con toda razón, Carlos Rincón advertía que la deseada convergencia entre vanguardia política y artística en los años sesenta y setenta se había convertido en un espejismo muy apreciado,[83] pero se había perfilado desde sus comienzos como un deseo concreto en la práctica artística y política de los futuristas italianos. A pesar de la insistencia de Bürger en la concepción funda-

[79] Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde,* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974, p. 44.
[80] Ídem, p. 108.
[81] Ídem, p. 66.
[82] Véase el capítulo 8 de este volumen.
[83] Carlos Rincón, «La vanguardia en Latinoamérica: posiciones y problemas de la crítica», en Wentzlaff-Eggebert (ed.), *Europäische Avantgarde im lateinamerikanischen Kontext, op. cit.,* p. 57.

mental de una ruptura, que sobre todo había sido practicado en el dadaísmo y el temprano surrealismo —y puesto en duda por la crítica a raíz de la acentuación unilateral de este aspecto—, no le faltan a la *Theorie der Avantgarde* elementos que atenúan esta ruptura general y la convierten en una autocrítica de la institución del arte y la literatura. A su vez, Bürger ponía de relieve esa nueva disponibilidad de los más diversos procedimientos artísticos extraídos de las más diferentes épocas.[84]

Es seguramente acertado decir que, en especial, en el ámbito del teatro aún hay grandes lagunas en la investigación dedicada a la vanguardia latinoamericana.[85] A su vez, no hay duda de que la pieza de teatro vanguardista de Alfonso Reyes —y aquí se puede ver en mi opinión un rasgo común de las diversas vanguardias en América Latina— no buscaba la ruptura total con las tradiciones literarias y artísticas anteriores. En cuanto a la autocrítica a la institución del arte y de la literatura —en el sentido que le diera Bürger, así como relacionado con la aplicación consciente de procedimientos literarios prestados de épocas más tempranas de la historia de la literatura—, se muestran muchas coincidencias con desarrollos contemporáneos en Latinoamérica en general en Alfonso Reyes, y en especial en su trabajo con el tema de Ifigenia. Si el *Ateneo de la Juventud* había reclamado y propagado con éxito un papel más activo por parte del intelectual y del artista en la sociedad mexicana actual y futura, la postura política y artística de este grupo en un ámbito literario e intelectual considerablemente precario e inestable no se podía comparar con el radicalismo de ciertas posiciones de la vanguardia europea. Ante este telón de fondo, es notable la postura que toma Alfonso Reyes frente a una estrategia característica para la vanguardia europea y menos en América Latina:

> Creí asimismo que la moda de los manifiestos, plataformas y programas estéticos es una inútil y aun nociva intromisión de la técnica política en las letras. Aunque tal manía tenga su abolengo, estas declaraciones sólo sirven, hablando a lo erudito, para fijar hitos y fechas, pero no para inspirar a quienes las firman y propagan.[86]

Para Harald Wentzlaff-Eggebert[87] —y me uno a esta evaluación— las vanguardias en América Latina se caracterizan por un lado por el escaso grado de organización en diversos movimientos coherentes y sin manifiestos espectaculares, y por el otro, por su posición de contra-discurso a la retórica oficial. En cuanto a estos dos aspectos, la obra vanguardista de Alfonso Reyes, que sin lugar a duda es sólo un fragmento de su obra completa, puede considerarse representativa. Si la vanguardia latinoamericana demuestra cada vez más no haber roto con el *Modernismo* hispanoamericano, sino que da pruebas de una continuación crítica y una radicalización[88] de ciertos aspectos de este movimiento literario tan influyente (aunque fuera de Espa-

---

[84] Bürger, *Theorie der Avantgarde*, *op. cit.*, p. 24. En cuanto al significado y la problemática de esta teoría con influencia a largo plazo, véase el capítulo 8.

[85] Véase Harald Wentzlaff-Eggebert, «Sieben Fragen und sieben vorläufige Antworten zur Avantgarde in Lateinamerika», en *Iberoromania* (Tübingen), XXXIII (1991), pp. 127 s.

[86] Reyes, *Obras completas*, *op. cit.*, tomo VIII, pp. 446 s.

[87] Wentzlaff-Eggebert, «Sieben Fragen und sieben vorläufige Antworten», *op. cit.*, pp. 132 s.

[88] Ibíd.

ña, en Europa no se le haya tomado en cuenta), entonces los escritos de Alfonso Reyes podrían servir para cimentar una valoración de tal índole, precisamente en relación con los proyectos de identidad, a los cuales volvía una y otra vez el ensayista mexicano. Tomando en serio la metafórica militar de la vanguardia, entonces se podrían ubicar las líneas enemigas, rotas por estas avanzadas o vanguardias, más que nada dentro de las propias fronteras nacionales.

De esta manera la posición del *Ateneo de la Juventud* en México como contradiscurso se dirigía contra las posturas casi inexpugnables del llamado «positivismo científico» de los porfiristas. Estas posturas resultaron ser, a raíz de la prolongación desmoralizante de la *Pax Porfiriana,* igual de anticuadas y frágiles como el sistema dictatorial mismo. Pero los ataques de estos jóvenes literatos e intelectuales dentro de un campo literario que disponía de una diferenciación y estabilidad muy reducidas en comparación con el desarrollo en Europa, no podían luchar contra la existencia de ese campo rudimentariamente desarrollado. Se habrían sustraído el suelo bajo sus propios pies. El lema de los vanguardistas mexicanos y también de los latinoamericanos no era la destrucción de la institución del arte y la literatura en el sentido que le confiriera Bürger, ni tampoco la destrucción del campo literario, sino una inversión de la polaridad. Ni Vicente Huidobro ni César Vallejo ponían en entredicho el propio ámbito de la literatura y del arte. Se trataba más bien —y esto era una prueba de que continuaban de posturas mòdernistas— de una influencia mucho mayor, incluso una demanda de liderazgo por parte de algunos grupos, que ahora se veían en condiciones de hacer valer aquel capital simbólico que habían adquirido en el ámbito de la literatura y del arte, en el campo político. Incluso los autores del llamado *boom* de la literatura latinoamericana —como los «inseparables» Mario Vargas Llosa y Gabriel García Márquez— se sentirán comprometidos con esta concepción hasta el día de hoy.

Desde este punto de vista no sorprende que Alfonso Reyes, a diferencia de la estética de la *tabula rasa* prevaleciente y siempre escenificada de manera espectacular de un Marinetti (que también tenía modelos, aunque siempre denegados), vertía cuidadosamente relaciones muy complejas hacia un sinnúmero de textos literarios en sus creaciones vanguardistas. Así Walter Pabst con toda razón observaba:

> Alfonso Reyes presentaba su desafío vanguardista más personal en forma de una poesía escondida detrás de la máscara de un estilo poético tradicional, con cuyas perspectivas y maneras de sentir juega por un lado virtuosamente, por el otro lado sin embargo rompe con ellas.[89]

Este comentario también ilustra la posición que ocupa la tragedia griega en el contexto mexicano. *Ifigenia cruel* de Alfonso Reyes es ejemplar para este juego tan profundo de la ruptura con las tradiciones y de la continuidad artística. A su vez, esta obra captura de manera paradigmática los polos en movimiento de aquel campo de

[89] Walter Pabst, «"No pude decirte lo que quería". L'inconnu und l'inexprimable in der Poetik und Lyrik von Alfonso Reyes», en Wentzlaff-Eggebert (ed.), *Europäische Avantgarde im lateinamerikanischen Kontext*, *op. cit.*, p. 422.

tensiones intercultural, en el cual se asientan los textos de las vanguardias latinoamericanas.

El trabajo de Alfonso Reyes con el mito llevó a una de las adaptaciones más fascinantes y esclarecedoras del tema de Ifigenia en la modernidad. La pieza se convirtió en un contraproyecto real, en una Ifigenia latinoamericana, que le formula preguntas candentes desde una perspectiva no europea al viejo mito. En Europa, donde las puestas en escena, por ejemplo de Peter Stein en Alemania o de Ariane Mnouchkine en Francia, despertaron gran interés en el público y es prueba contundente de la continuidad de la *Orestíada,* este trabajo latinoamericano con la herencia occidental del Viejo Mundo no ha encontrado ningún eco. La marcada sordera europea no es solamente signo de la continua asimetría cultural entre los mundos europeo y extraeuropeo, sino que es realmente un escándalo. Para solventarla no se requerirían sacrificios humanos.

Vanguardia, posvanguardia y posmodernidad

Todo inventado

En agosto de 1997 se podía ver expuesto en un escaparate de una conocida librería de Fráncfort, decorado con novedosas publicaciones de historia del arte, el libro de un autor, cuyo nombre de origen alemán no le era de ninguna manera familiar a muchos lectores (y lectoras) alemanas. Adjunto a la traducción del *Jusep Torres Campalans* de Max Aub se encontraba —muy a disgusto de la editora[1]— una notita, que podía servir al mismo tiempo de advertencia y tentación: «¡Todo inventado!». Porque el texto, cuyo original había sido escrito en español por el novelista, ensayista y dramaturgo de ascendencia judía (nacido en París como hijo de padre alemán y madre francesa), que había pasado su juventud en España y posteriormente vivió exiliado en México, trata de un artista de la vanguardia que —y más no les revelaremos— realmente no existió: precisamente ese pintor catalán, a quien Max Aub no sólo dice haber conocido en México en los años cincuenta, sino a quien le dedica una monografía en forma de un grueso volumen y además una exposición con pinturas y bocetos que habían salido de su propia pluma y su propio pincel.

Aunque el artista-protagonista haya sido un invento de Max Aub, no «todo» es «inventado». Más que nada, aquel pintor, al que Aub le atribuyó con ingenio la autoría del término «cubismo» (como reacción al medio de la fotografía), se encuentra tan convincentemente ubicado en los diversos contextos políticos, sociales y artísticos de su tiempo, que por largo tiempo imperaba la certeza de la existencia de este artista de la vanguardia, amigo de Picasso, e incluso habían comenzado a aparecer los primeros ensayos sobre su obra artística. Si no se hubiera divulgado a lo largo de los años noventa con tanto ahínco el carácter ficcional de esta obra, quizá habría sido posible darle una lista al ex ministro de Relaciones Exteriores alemán, Klaus Kinkel —quien en su tiempo fuera encargado de las negociaciones sobre el llamado «botín artístico» en Rusia—, con la enumeración de las creaciones vanguardistas, que el libro de Max Aub contenía en forma de catálogo, como suce-

[1] Las *Obras completas* de Max Aub las edita y coordina Mercedes Figueras de la editorial Eichbom. A ella le debo esta anécdota y también muchas charlas.

de con cualquier otra monografía seria. Se desperdició la ocasión; y ahora es tarde para escenificar un escándalo en la mejor tradición vanguardista.

Un libro en el cual «todo» es «inventado» no puede sacar de quicio con tanta facilidad a un científico de la literatura. Max Aub, que nació en París en el año 1903 y murió en la ciudad de México en 1972, sin lugar a dudas se cuenta entre los escritores más destacados no sólo del exilio español, sino de la literatura de todo el siglo XX, y seguía muy de cerca a los literatos y filósofos que todavía escribían bajo los signos de la «Generación del 98» español, así como a aquellos artistas cuya creación estaba regida por la vanguardia histórica de la península Ibérica, hasta el momento en que tuvo que fugarse de España bajo circunstancias dramáticas, y logró llegar sano y salvo a su exilio mexicano. Aub sabía entonces de qué hablaba al involucrarse con un artista de la vanguardia, en su libro aparecido por primera vez en 1958 en México, en cuyo nombre creó obras de arte que compila como reproducciones en su monografía, diseñada según corresponde a este tipo de texto.

Jusep Torres Campalans, sin lugar a dudas, es la mirada a aquella vanguardia, que desde la perspectiva posvanguardista de hoy en día llamaríamos histórica. Aub, un lector empedernido y escritor prolífico imbuido de los estilos de pensamiento de la llamada «Generación del 98» y los procedimientos estéticos del arte vanguardista, tenía la facultad, como casi nadie más, de repensar las exigencias de las vanguardias europeas después de la aniquilación de la institución del arte y una apertura radical de la literatura a una praxis vital desde el punto de vista de una producción artística internacionalizada, que iba más allá del mundo europeo. Aun en su monografía del artista, en la que se interrelacionan los diversos medios y artes, demostró su familiaridad con los procedimientos y las técnicas vanguardistas sin subordinarlos a una estética del escándalo o la ruptura, como se hubiera podido suponer. *Jusep Torres Campalans,* una imitación (casi) perfecta, se puede leer como un vínculo entre las vanguardias históricas no sólo de España y Francia con aquellas literaturas (y artes) que —dicho sea con ciertas reservas— se encuentran bajo el signo de la posmodernidad. La pregunta, si este puente entre la segunda y la primera mitad del siglo XX es un texto posvanguardista o incluso posmoderno, será el punto de partida para nuestras reflexiones sobre las relaciones que, desde la perspectiva actual, se dan entre vanguardia, posvanguardia y posmodernidad.

Escritura cubista después del cubismo

La inserción de Jusep Torres Campalans —tan convincente que ha logrado engañar a más de un crítico del arte y lector— en el contexto social y artístico de su tiempo y en la red de vínculos de un gran número de figuras de artistas reales, nos indica en primera instancia que este texto *friccional,*[2] que oscila entre la realidad y la imaginación, entre lo existente y lo inventado o —dicho con las palabras de Gérard Genette— entre dicción y ficción, toca todos los registros de la formación miméti-

[2] Véanse para este término en especial los capítulos 1 y 5.

ca de la verosimilitud de una manera a su vez análoga e inversa a aquella de la novela histórica. No sólo lo hace para lograr un efecto de realidad *(effet de réel)* y con ello un engaño, sino también para sacar a la luz, en un nivel superior, una verdad que apenas por medio de este simulacro logra revelarse.[3] Por medio de la figura del artista, llena de alusiones autobiográficas, Max Aub no solamente logra exhibir, aplicando el procedimiento oscilante de la friccionalidad, la problemática de la propia creación, sino en especial la de un arte vanguardista que desde el punto de vista de los años cincuenta en México, y no únicamente en los ojos de aquel catalán a su vez reencontrado e inventado en México, desde hace tiempo se había vuelto histórica y había sido acaparada por la sociedad. El texto de Aub respalda esta función de bisagra, pocas veces analizada, que le corresponde a los años cincuenta al interceder entre las estéticas (no sólo vanguardistas) de la primera mitad del siglo XX después de la Segunda Guerra Mundial y del genocidio judío (del que de milagro se salvó Aub) y la segunda mitad del siglo, que se encuentra bajo el signo de los debates de la modernidad. Y él lo hace desde una perspectiva reflexiva acerca de su propia vida turbulenta y en movimiento entre España, Francia y México.

El vanguardista catalán —presentado con una serie de obras de arte fechadas, puesto de relieve brevemente en un Prólogo *indispensable,* incluido en una amplia parte de los «Anales» tanto desde el punto de vista artístico como de su época, incorporado en una «Biografía» posterior; voz auténtica en su «Cuaderno Verde» y más tarde interlocutor de una entrevista en «Las conversaciones de San Cristóbal»; en cuyos estudios monográficos no debía faltar ni el catálogo de sus obras de arte ni las palabras de agradecimiento del autor— se convierte ante los ojos del público lector en una figura en la que se reflejan de una manera muy concentrada el impulso cultural, la fuerza creativa y el fracaso artístico —o el enmudecimiento— de las vanguardias históricas y la situación del escritor de los años cincuenta. Representativa para muchas vidas de artistas, aquí se delinea la carrera de un talento natural de la provincia, a quien revuelven las grandes tormentas de la política y del arte de la primera mitad del siglo en Europa y que emigra a México —en esto más consecuente incluso que Antonin Artaud, que soñaría su «sueño mexicano»[4] con billete de regreso— para convivir realmente con los indios y canjear la creación artística por la procreación de hijos. Torres Campalans se convierte, a raíz de su biografía inventada —que no por casualidad sólo pudo «salvarse» antes de ser olvidada o sepultada gracias a ese fortuito encuentro entre artistas—, en una especie de monumento que Max Aub (no del todo desinteresado, lo forra con detalles autobiográficos) le erige al artista desconocido del siglo XX.

---

[3] A esta pregunta se dedicó Mercedes Figueras en su maravilloso epílogo a la edición alemana, en la traducción de Albrecht Buschmann y Eugen Helmlé; véase Mercedes Figueras, «Wie kann es Wahrheit ohne Lüge geben? Max Aubs Jusep Torres Campalans», en Max Aub, *Jusep Torres Campalans,* Frankfurt am Main: Gatza bei Eichborn, 1997, pp. 419-440.

[4] Sólo podemos aludir aquí a la dimensión del intento de ciertas tendencias de la vanguardia histórica por encontrar una fusión o por lo menos una simultaneidad entre las culturas no occidentales y las occidentales; Jean-Marie Gustave Le Clézio utilizó para ello la fórmula del «sueño mexicano»; cfr. *La rêve mexicain ou la pensée interrompue,* París: Gallimard, 1988, así como la discusión de este texto en el segundo capítulo de este libro.

La tridimensionalidad de este monumento, que tanto los lectores pueden contemplar desde diferentes ángulos y gracias a la inserción del tiempo como una cuarta dimensión, es puesto en movimiento a la manera de un móvil *(perpetuum mobile)*, parece haber sido elaborada literariamente a través de una técnica de escritura en cierto modo «cubista», porque se bosqueja e ilumina la figura del artista siempre de nuevo y desde diferentes puntos de vista. Todas las dimensiones se integran consecuentemente en esta figura y su texto «inventados» y a su vez «reales»: junto con las tres dimensiones del espacio y aquella del tiempo aparecen la dimensión de la sociedad que el catalán cruza en España, en Francia y en México, la dimensión fricional de la oscilación entre dicción y ficción, la dimensión del espacio literario (que se tendrá que analizar con mayor profundidad), la dimensión específica del género, que especialmente en un texto híbrido como éste es muy compleja, así como una dimensión cultural que relaciona los diversos espacios culturales entre sí. Podemos observar aquí los procedimientos específicos que utiliza Max Aub para poner en movimiento esta dimensión.

En un proceso que se asemeja en muchos aspectos al que usa Jorge Luis Borges en sus *Ficciones* y sobre todo a aquella construcción inventada del *Pierre Menard, autor del Quijote*, se aborda un problema fundamental de la mímesis literaria y artística, que ya se aduce paratextualmente en los lemas del texto y se vuelve evidente en el «Prólogo indispensable». Se trata aquí no sólo de una oscilación entre tipos de texto diccionales y ficcionales o la irrupción, tan añorada por los vanguardistas históricos, de lo imaginario en el mundo «real» —tal y como lo presentó Borges por ejemplo en *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* con un tinte ya no tan vanguardista[5]—, sino también por la simultaneidad de la percepción[6] a la que aspiraban las primeras vanguardias, tal y como en última instancia aparecen en las obras de arte cubistas. Las reflexiones metaliterarias del yo-narrador provisto de biografemas de Max Aub, al preguntar por la ordenación y presentación del material «existente», ponen en relación directa e inmediata el arte de lo biografiado con el arte del que biografía:

> Luego, vida y obra, tan interdependientes. (Los cuadros y dibujos, apartes forzosos, se colocan donde ofrecen mejor luz.)
> Aparte, sus escritos. Aparte, también, sus declaraciones y los pocos artículos que se escribieron acerca de su obra. Al final, las dos conversaciones que tuve con él, en San Cristóbal, sin saber quién era.
> Es decir, descomposición, apariencia del biografiado desde distintos puntos de vista; tal vez, sin buscarlo, a la manera de un cuadro cubista.[7]

Ni la construcción «cubista» del objeto desde diferentes perspectivas, ni la irrupción de lo ficcional e imaginario en la realidad vital se escenifican de manera espectacular, sino que se realizan —tal y como ya lo hiciera Borges— de manera delicada, sutil y continua. Los fines y procedimientos de la estética vanguardista se

[5] Véase para ello el capítulo 5.

[6] En cuanto a la problemática de la simultaneidad, cfr. por ejemplo Wehle, «Lyrik im Zeitalter der Avantgarde», *op. cit.*, pp. 419-422 y 453-459.

[7] Max Aub, *Jusep Torres Campalans*, México: Tezontle, 1958, p. 16.

implantan en nuevos contextos y se integran de tal forma que las fronteras entre ficción y realidad, entre arte y realidad de la vida, no se rompan, sino que se subviertan suavemente. *Josep Torres Campalans* en todo caso es una literatura transgresora de fronteras, no sólo porque Max Aub se permite la broma de engañar a sus contemporáneos y con ello poner a prueba las fronteras del juego literario. Una estética que tiene como meta la aprehensión escandalizada por parte del receptor, ahora se presenta como una dislocación delicada, de un desplazamiento y traslado casi imperceptibles, pero llenos de consecuencias, que se diferencia claramente de la intención de los efectos de la vanguardia histórica. La presencia del mundo de la experiencia vanguardista es evidente en esta imitación del ex vanguardista Max Aub, no solamente en el plano del contenido, sino también en el de la expresión. Pero ¿de qué manera se deja caracterizar esta estética que viene después de la vanguardia?

La ruptura con la ruptura de tradiciones

La estructura de *Josep Torres Campalans,* de Max Aub, subdividida en siete diferentes partes —ya mencionadas—, le asigna a los lectores un papel activo en la recreación del texto. El sinnúmero de «informaciones» puestas a la disposición acerca del vanguardista catalán del fondo histórico, del autor de la monografía y de la conformación del libro, permite, en su recíproca complementariedad y parcial contradicción, una cantidad tan exorbitante de posibilidades de combinación de cada uno de los elementos del texto, los biografemas o los exámenes autorreflexivos, que no puede ser abarcado y menos agotado por un solo lector. Ya los datos presentados en los «Anales», aparentemente inofensivos y sencillos en su clasificación, que junto con los datos históricos, tecnológicos, sociales, literarios y artísticos contienen alguna que otra información intencionalmente equívoca (y con ello la irrupción de lo imaginario, que también en este nivel «orientado en los datos» es al principio casi imperceptible), sugieren un procedimiento de lectura que se dejaría denominar «el modo de lectura interrelacional»; le anima al lector a moverse a saltos continuos entre los diversos fragmentos de la monografía. El patrón de movimiento de comprensión que le subyace es menos el de la línea (en una lectura lineal y progresiva), sino el del permanente salto. Se trata, tal y como ya lo enfatiza el yo-narrador en la frase introductoria de los «Agradecimientos», en el fondo de un *rompecabezas*[8] que precisamente por eso no se cierra —similar a lo que sucede en las *Ficciones* de Borges— a patrones lógicos y racionales de estructuración e interpretación. Porque el universo de los textos, en el cual se inscribe la seudomonografía de Max Aub, sí se puede estructurar y posee un espacio literario explícito e implícito apto para ser analizado.

También me resulta imposible analizar con mayor profundidad en este momento todas las obras mencionadas en los *Anales* para cada uno de los años entre

[8] Ídem, p. 25.

1886 y 1914, con las cuales el propio texto de Aub entabla un diálogo permanente. Sin embargo, hay que dejar claro que a través de este recíproco entretejimiento se perfila un proceso de comprensión, que ya no se extiende linealmente del principio al fin de la obra, sino de manera relacional, esto es, en el caso de mayor regularidad, en forma de redes y abarca las más diversas dimensiones (en el sentido que le dimos en el capítulo primero). No sólo el archivo (o museo imaginario) del arte instalado en el interior del texto —tal y como se esperaría de una monografía—, sino también la biblioteca de la literatura se abre frente al lector, lo cual nos hace ver la doble referenciabilidad tanto al biografiado como al biógrafo mismo, y crea un espacio estructurado a su vez de manera intertextual e intermedial.

La lectura intermitente a saltos, condicionada por la ordenación del material, que evoca en nosotros la manera de acercamiento a un cuadro, a su vez es guiada por permanentes referencias cruzadas, notas a pie de página, anotaciones, notas a las anotaciones y referencias al catálogo, así como a las series que se van originando entre los diferentes elementos (de la imagen). Así se ensaya una forma de lectura no lineal, que, algunos años más tarde y de manera mucho más radical, le proporcionaría al lector de *Rayuela* de Julio Cortázar un *Tablero de dirección* y lo pondrá ante la disyuntiva final de leer esta novela de 1963 ya sea de forma lineal hasta el capítulo 56 y prescindir del «resto», o bien saltar entre los 155 capítulos en una determinada sucesión, como en una rayuela.[9] Los elementos de esta forma de lectura ramificadora e interrelacional se encuentran —aunque menos dirigidos— en la manera de escribir cubista de Max Aub en *Jusep Torres Campalans*. Ella retoma así, lúdicamente, un elemento típico de la vanguardia: la destrucción y perturbación *(Zer-Störung)* de una lectura lineal.

Sería fácil encontrar un gran número de técnicas vanguardistas en la novela de Max Aub, como por ejemplo la imbricación intermedial de imagen y texto, la introducción de *papiers collés*, de montajes y *collages*, que entablan un diálogo con los elementos vanguardistas existentes en el plano del contenido y se introducen a través de la biografía del artista. El entramado de relaciones que se genera de esta forma, así como la relación de tensión en sí, sin embargo, no vienen marcados por esa voluntad, tan característica para la vanguardia histórica, de deshacerse de las convenciones, las tradiciones y los discursos existentes. Es más, las referencias mutuas que se han generado ponen de relieve que este procedimiento vanguardista a su vez está dispuesto a ser y se puede aprovechar y se ha convertido en parte de aquel archivo del arte y la literatura, del cual sabe sacar provecho el texto actual (y el arte actual) renunciando a toda ruptura con las tradiciones. La ruptura aquí sigue vigente como una tradición: sólo se rompe con la ruptura misma de la tradición.[10]

La renuncia a una perspectiva central motivada de manera vanguardista por el objeto mismo de representación permite establecer una estructura de red interrela-

[9] Cortázar, *Rayuela, op. cit.*, p. 7.

[10] Se sobreentiende que esta ruptura intentada o realizada por la vanguardia histórica sólo se refería a ciertas tradiciones, pero se inscribe a su vez en otras tradiciones (como por ejemplo ciertos aspectos de la *Décadence* y el *Fin de siècle*). En la ruptura con la ruptura de las tradiciones se reconoce una contradicción fundamental, es decir, una «inmunodeficiencia» genética de la nueva estética.

cional, en la cual se integran los experimentos y los resultados del accionar vanguardista en la obra de arte, la cual, a su vez, se sustrae de manera friccional a cualquier posibilidad de clasificación terminante tanto genérica como estético-literaria. La estructura, sólo a primera vista centrada, de siete partes, en cuyo centro se encuentra la cuarta parte, con la *Biografía* de Torres Campalans, resulta ser, observándola más de cerca, una estructuración abierta, cuyo centro queda vacío porque «en sí» no hubo tal artista catalán, pese a todos los procedimientos miméticos, incluyendo los relatos de testigos oculares y fotografías que buscan dar credibilidad. Lo inventado —de manera similar a como sucede en *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*— se genera y pone en movimiento sobre todo con ayuda de tipos de texto diccionales.

En el «Cuaderno verde» de Torres Campalans, el «borrador» del artista catalán publicado por el yo-narrador, encontramos una serie de reflexiones breves acerca de la literatura y del arte que se dejan relacionar muchas veces tanto con el desenvolvimiento progresivo de una apreciación vanguardista del arte como con el plano de la autorreflexividad y la estética implícita del texto mismo de Aub. Algunas opiniones, supuestamente con fecha de 1908, remiten una vez más a la problemática de una forma de representación multiperspectivista:

> ¿Por qué pintar desde un solo punto de vista? Eso, cualquiera. Un pintor, por el hecho de serlo, tiene la obligación de abarcar más.
> Un objeto quedará siempre mejor si se le retrata simultáneamente desde varios ángulos; el ideal: que se viera desde todos: como Dios lo hizo. O desde adentro.
> Una pintura global.[11]

También este pasaje se puede leer por lo menos en los dos planos esbozados, pero al hacerlo, entra en diferentes contextos semánticos. Si en relación al primer decenio de la primera mitad del siglo marca el desarrollo de una «estética totalmente nueva» (según Apollinaire), impulsada por diversos países europeos y diferentes grupos vinculados entre sí, en relación con la primera década de la segunda mitad del siglo significa una postura, que en especial ilumina las relaciones intermediales entre la imagen y el texto. Si por un lado la simultaneidad, la multiperspectividad cubista y la demanda de totalidad son elementos de la vanguardia histórica que se exigían en combinaciones cada vez diferentes a través de manifiestos y también fueron realizados en las primeras tres décadas del siglo XX (y más allá), la discusión acerca de la simultaneidad de la pintura adquiere otra dimensión desde el punto de vista de la literatura.

La superposición cubista de diversas perspectivas en el plano estético-literario corresponde a la perspectiva desde adentro, la cual queda demostrada en *Cuaderno verde,* así como el empleo de ciertas técnicas literarias, que permiten trasladar la linearidad de la literatura a la casi-simultaneidad de la pintura y con ello crear aquella pintura global, cuyo retrato —si le creemos a Torres Campalans— perdurará. Como en *Pierre Menard, autor del Quijote* de Borges, la misma frase, una vez transportada a otro contexto semántico y diegético, se deja leer y comprender de una mane-

[11] Aub, *Jusep Torres Campalans, op. cit.*, p. 204.

ra muy diferente. Si en un nivel significa la ruptura más o menos radical con los patrones de representación y las formas de percepción normativas de inicios del siglo, en otro nivel desarrolla precisamente la integración de las diversas perspectivas en una producción y una percepción global; precisamente en el contexto de una nueva interpretación de las relaciones (iconotextuales) entre imagen y escritura, tal y como nos son presentadas por medio de la figura de Jusep Torres Campalans. Puesta en otro contexto, la vanguardia simplemente se lee de otro modo. Las letras y los signos, tal y como lo expresa nuestro prólogo, se han puesto en movimiento de la noche a la mañana. El arte de la vanguardia se presenta así de manera posvanguardista. La ruptura con la ruptura de tradición está tan bien camuflada que ya no se la puede percibir como tal. La «estética totalmente nueva» está latente y se manifiesta sólo en los movimientos, en el *juego* entre los dos planos.

Una pintura global

Junto con muchos otros elementos del texto, también las fechas sujetan las diversas partes del texto entero entre sí, en especial los «Anales» y el «Cuaderno verde». Casi se nos impone una forma de lectura que sin cesar va y viene entre los diversos apartados y fechas. Si consideramos, empero, la disposición y la estructura de los *Anales* como un archivo (de arte) y como biblioteca, entonces nos damos cuenta inmediatamente que desde un principio los artistas, los literatos y sus obras, asignados a las diferentes fechas y apartados, de ninguna manera se limitan al espacio catalán, español, francés o europeo. Constituyen más bien un espacio literario (y artístico) que también contiene un sinnúmero de referencias a la literatura y el arte extraeuropeos —sin olvidar tampoco la fecha de nacimiento de Borges, tantas veces menospreciado en su rol de transmisor de las posiciones vanguardistas a Latinoamérica—.

Así como las vidas de Jusep Torres Campalans y de Max Aub —no tan diferentes a las del español Ramón Gómez de la Serna, del mexicano Alfonso Reyes, del chileno Vicente Huidobro o de los argentinos Julio Cortázar y Jorge Luis Borges— se sitúan a ambos lados del Atlántico, así también en la diégesis del texto se crea un espacio literario interno en el cual el arte y la literatura extraeuropeos no juegan un papel dominante, pero se les toma en cuenta. Con ello se sitúa —sin duda fomentado por el origen pluricultural de Max Aub y las experiencias del exilio dolorosas, pero desde el punto de vista cultural muy enriquecedoras— el desarrollo y desenvolvimiento de la vanguardia en un contexto de reflexión, que sólo desde finales de los años ochenta del siglo XX se ha venido discutiendo y repensando con mayor intensidad.[12] Así, en *Jusep Torres Campalans* encontramos referencias a España y Francia, Italia y Alemania, a Inglaterra, Rusia, Noruega y otros países euro-

[12] Para este nuevo horizonte de cuestionamientos me parece paradigmático el ensayo de Wentzlaff-Eggebert, «Sieben Fragen und sieben vorläufige Antworten zur Avantgarde in Lateinamerika», *op. cit.*, pp. 125-139.

peos, y también a los Estados Unidos y diversas naciones latinoamericanas. Un espacio notablemente amplio se le dedica en los «Anales» no sólo a los testimonios y acontecimientos de México, sino en especial también a los del Caribe hispanohablante —en primer término, Cuba y Santo Domingo—. Max Aub sabía que en casi todos los países de Latinoamérica —algo que siguen sin saber muchos europeos— se habían constituido diversos grupos vanguardistas, que no únicamente mantenían lazos estrechos y un intercambio con Europa, sino también entre sí —lo cual no era común[13] en las relaciones culturales latinoamericanas anteriores al *Modernismo*—.

Más allá de la diégesis constituida por el texto, esto es, del marco espacio-temporal de la novela, se reconoce una forma de ver de la vanguardia en la cual el mundo extraeuropeo ya no se presenta como un lugar de fuga o encuentro de mayor o menor duración de los artistas de la vanguardia, sino que aparece como un espacio dentro del cual el arte y la literatura de la vanguardia se podían desarrollar. Esto tiene como resultado un horizonte cultural claramente internacionalizado, que toma en cuenta y presenta el entramado real de los artistas y los grupos de artistas de la vanguardia mucho antes de la Segunda Guerra Mundial.

Las posibilidades de comunicación y de transporte internacional e intercontinental, que no fueron sólo dadas a conocer de manera programática por los futuristas italianos (en lo que se ha hecho muchas veces hincapié desde el punto de vista europeo), no deben relegar a segundo término el hecho de que esta potencial ubicuidad, en apariencia alcanzable por primera vez bajo el signo de una a menudo constatada euforia tecnológica, tiene consecuencias tanto para las formas de expresión artística de los vanguardistas *europeos* como también, más allá, para el desenvolvimiento de las vanguardias históricas dentro y fuera de Europa.

Apenas la comprensión total de este hecho llevará hacia un nuevo *mapping*, una nueva cartografía. Con toda razón se ha dicho que ya breve tiempo después de la aparición del primer manifiesto futurista en el año 1909, el poeta modernista nicaragüense Rubén Darío daba a conocer el texto de Marinetti en Buenos Aires.[14] Simultaneidad y ubicuidad no sólo son proyecciones programáticas y categorías estéticas de un arte vanguardista europeo que han sido inducidos por un cierto nivel del progreso tecnológico, sino experiencias fundamentales y puntos de partida de una vanguardia que busca cada vez más entablar redes y establecerse más allá de los límites culturales conocidos. Esta vanguardia ya no puede ser comprendida desde una perspectiva limitada a Europa.[15] Si Max Aub —en contra de su propio desarro-

---

[13] Véase Ottmar Ette, «Asymmetrie der Beziehungen. Zehn Thesen zum Dialog der Literaturen Lateinamerikas und Europas», en Birgit Scharlau (ed.), *Lateinamerika denken. Kulturtheoretische Grenzgänge zwischen Moderne und Postmoderne*, Tübingen: Narr, 1994, pp. 297-326.

[14] Cfr. Wentzlaff-Eggebert, «Avantgarde in Hispanoamerika», en (id.) (ed.), *Europäische Avantgarde in lateinamerikanischem Kontext, op. cit.*, p. 8; así como el capítulo anterior de este libro. A partir del último tercio del siglo XIX se puede observar y es patente esta rapidez de la comunicación intercontinental también en la literatura.

[15] Winfried Wehle ha descrito de manera convincente los cambios de la vida del principio de siglo, sin embargo sólo se limitó a ver las consecuencias que tenía para las formas específicamente artísticas y literarias de cierto arte vanguardista europeo. «Estaba naciendo un nuevo sentimiento de la vida. Dejaba experimentar "omnipresencia", "ubicuidad", "colectividad" como un efecto conjunto. Allí donde se aprobaba o

llo pero en inconfundible alusión a Artaud— delineó el camino de Jusep Torres Campalans a México como una retirada del arte y con ello presentó a manera de ejemplo el fracaso de las vanguardias históricas por lo menos en el plano del desarrollo de nuevas formas de expresión artística, en un segundo plano, el autorreflexivo, pudo extender un espacio literario que ya no se podía medir con modelos y categorías europeas. En este sentido, en su *Jusep Torres Campalans* se genera ya el delineamiento de una forma de ver multiperspectivista de aquellos desarrollos artísticos y estéticos que hoy en día entendemos como vanguardias históricas. En este texto de 1958 ya se pueden reconocer los contornos de su *pintura global*.

La vacunación (de la) vanguardia

En la última conversación en Chiapas con un yo-narrador llamado Aub, Jusep Torres Campalans confiesa haber reflexionado últimamente acerca del arte y la pintura. Sigue considerando el cubismo como un movimiento anárquico y por eso muy marcado por artistas españoles.[16] Los novísimos desarrollos, sin embargo, los ve con ojos muy críticos este múltiple abuelo de nietos mestizos:

> La gente no se da cuenta, pero la pintura, la que cuenta en las revistas de las peluquerías, ha dejado de ser un oficio para convertirse en un juego, es decir, en cosa de aficionados. Un pintor de verdad no puede darse el lujo —recalco lo de lujo— de no vender un cuadro a lo largo de su vida. Son ganas de hacer algo que le gusta a uno.
> Se frotó las manos, tal vez para entrar en calor.
> «Lo que me gusta, de veras, Aub, es no hacer nada».[17]

Aquí el fracaso de la vanguardia se manifiesta como un proyecto total, en el cual se entrevera la vida con el arte, la profesión con la vocación, en vista de un arte que obedece a las reglas del mercado de arte internacional y a la cultura de masas; un arte que se orienta en el juego. Es un fracaso, que por última vez se pone en escena como una estética negativa en el proyecto de la vida *a costa del arte*. ¿O significa en última instancia una victoria esta imposición del no hacer nada frente al *hacer algo*? Sea como fuere: en contra del arte en las revistas de salón de belleza y el arte del juego, ya la retirada completa del arte significa una, aunque paradojal, prueba para las exigencias de totalidad de la rebelión vanguardista. Sin embargo, una estética y forma de vida de esta índole parecen ya no ser realizables a largo plazo en la segunda mitad del siglo, tal y como posiblemente lo pone de relieve la «muerte» del pintor catalán un año más tarde. Ha cambiado el espacio del arte, los salones de belle-

se aplaudía, se generó un verdadero culto a la modernidad —con el correspondiente menosprecio del pasado, considerado como "pasadismo"». Wehle, «Lyrik im Zeitalter der Avantgarde», *op. cit.*, pp. 418 s. Este análisis tan certero debería sin embargo incluir la ubicuidad de formas de expresión artística y las condiciones de su apropiación creativa.

[16] Aub, *Jusep Torres Campalans, op. cit.*, p. 287.

[17] Ídem, p. 288.

za han entrado en competencia con las galerías como espacios de la recepción artística.

Justamente en aquel año de 1955, en el cual el pintor y el escritor tuvieron su última entrevista en San Cristóbal, la capital del estado de Chiapas, en la capital francesa se ocupaba Roland Barthes, nacido en 1915 y famoso por su libro *Le Degré zéro de l'écriture,* aparecido en 1953, con la problemática de la vanguardia dentro de un entorno social y cultural fundamentalmente diferente (no sólo en Francia) después de la Segunda Guerra Mundial. En un artículo publicado en marzo de 1955 en las *Lettres Nouvelles* analizaba —bajo el título «La vaccine de l'avant-garde»— la puesta en escena de Jean-Louis Barrault de la obra *A sleep of Prisoners* de Christopher Fry en el Théatre Marigny y le atestiguaba con tono mordaz al público y al teatro mismo el haber demostrado un impresionante «instinto de conservación del espectador»[18] *(instinct de conservation du spectateur)* en vista del tedio horrible y desesperante desarrollado en el escenario. Barthes, sin embargo, criticaba sobre todo —tomando como ejemplo a Barrault— aquel procedimiento por medio del cual se vacunaban con la vanguardia, para así inmunizarse contra cualquier crítica.

> Esto no sería tan importante, si no se hubiera convertido esta vacuna en una operación común y corriente en el arte convencional. Se le inocula un poco de progreso —esto es, todo formal— a la tradición, y véase, la tradición se ha inmunizado contra el progreso: cualquier signo de la vanguardia es suficiente para castrar la verdadera vanguardia, la revolución profunda de los lenguajes y de los mitos.[19]

Este procedimiento de vacunación, diagnosticado por Barthes, le parecía a él tan peligroso porque la vacuna misma amortiguaba e incluso amenazaba con eliminar a la «verdadera» vanguardia —a la cual el crítico de la lengua y de los mitos claramente pertenecía—. Esto nos hace deducir lo que es lo contrario a la vanguardia: un poco de vanguardia. La actitud combativa de Barthes[20] quizá nos prueba cuán identificado se sentía el autor de *Michelet* (1954) con el *Théâtre populaire* y éste, a su vez, con la vanguardia, porque en julio de 1954 definió esta concepción de teatro como el intento de satisfacer las tres obligaciones, de las cuales cada una por sí misma no era nueva, juntas, sin embargo, podían tener efectos revolucionarios: «Un público de masas, un repertorio de alta cultura, una dramaturgia vanguardista».[21]

Sin poder profundizar aquí los conceptos que Barthes tenía sobre el teatro, y tampoco en el enorme significado que le correspondería a la praxis de teatro de Brecht en París después de la actuación del *Berliner Ensemble* en 1954,[22] conviene dejar claro que también él se sentía cada vez más obligado, por lo que se refiere al teatro, de relacionar de manera crítica la actividad y la comercialización, la vanguar-

---

[18] Roland Barthes, «La vaccine de l'avant-garde», en (id.), *Œuvres complètes, op. cit.*, tomo I, p. 472.

[19] Ibid.

[20] En su respuesta a una carta de lector muy indignada, Barthes ataca rudamente a Barrault poco después en *Théâtre populaire*: «¿Cómo es posible que Barrault, el animador revolucionario en sus comienzos, ha venido a convertirse en el proveedor oficial de la burguesía parisina? ¿Cómo ha llegado de un Teatro del Hambre *(Théâtre de la Faim)* a un Teatro de Lujo *(Théâtre de Luxe)*?» (Idem, p. 488).

[21] Idem, p. 430.

[22] Véase también Ette, *Roland Barthes. Eine intellektuelle Biographie, op. cit.*, pp. 136-144.

dia y la cultura de masas. Lo que aún escandalizaba a la crítica de teatro academicista era —así lo expresa Barthes en 1956 una vez más en un artículo que primero aparece en la revista *Théâtre populaire,* órgano portavoz del grupo, y después se incluye en los *Essais critiques*— algo que a un público popular y joven del cine ya le era muy familiar; de esta manera, él esperaba, sobre todo, que naciera un nuevo arte teatral político de un procedimiento que él llamaba *«descondicionamiento* del viejo teatro de la vanguardia».[23] Aquí ya se perfilaba que Barthes consideraba cada vez menos apropiados los procedimientos «tradicionales» de la vanguardia, para cumplir con las exigencias en el contexto de la comunicación y cultura de masas, de sacudir y desautomatizar los esquemas convencionales de la percepción. Porque lo que debía sacudir desde hace mucho tiempo se había convertido en patrimonio común de una industria cultural en expansión. Y ésta introducía en su producción sólo un «poco de vanguardia».

Un poco de vanguardia

Para Roland Barthes —quien en 1956 estuviera escribiendo la segunda parte teórica de sus *Mythologies,* que aparecerían en forma de libro al año siguiente— el arte de vanguardia se encontraba expuesto al peligro constante de ser poseído por la cultura de masas e incluido entre los otros mitos (burgueses). En un texto publicado por primera vez en 1958 y recogido después en los *Essais critiques* con el título «No hay ninguna escuela de Robbe-Grillet», Barthes hacía hincapié en que se trataba de un viejo truco de la crítica bautizar con el nombre vanguardia todo aquello que podía asimilar y presentar así pruebas de su propia visión de futuro y su espíritu abierto.[24] Ante el telón de fondo de un arte vacunado de vanguardia y consumible en el contexto de una cultura de masas, el autor de las *Mythologies* ya no confía en la vanguardia y sus procedimientos (ni en el prestigio que ya se le adjudica) y a partir de 1956 se aleja de manera cada vez más decidida de las concepciones específicas de la vanguardia. Así, en un artículo aparecido ese mismo año bajo el título «¿En la vanguardia de qué teatro?», dice de manera apodíctica:

> Ya el nombre mismo de la vanguardia, en su etimología, no designa nada más que una porción un poco exuberante, un poco excéntrica de la armada burguesa.[25]

Para Barthes, la vanguardia había perdido definitivamente su fuerza transformadora en la sociedad y la cultura y había sido incorporada a la armada burguesa.

Algunos años más tarde, sin embargo, la entrada de Roland Barthes en el campo de gravedad de la revista *Tel Quel* marca un cambio en su posición, porque dirige su atención menos hacia fenómenos culturales de masa y más (aunque no exclusivamente) hacia fenómenos específicamente literarios y adopta puntos de vista

[23] Idem, p. 1226.
[24] Idem, p. 1244.
[25] Idem, p. 1224.

dentro de una situación de creciente polarización del campo intelectual de la Francia de *avant-mai*, que correspondían a la autognosis de los *tel-queliens*. Las controversias y polémicas por momentos muy intensas alrededor de la figura de Roland Barthes —ante el telón de fondo de su posición más bien marginada en cuanto a una institución, y en vista de la preponderancia con la que actuaba la ciencia y crítica literaria tradicional, apostrofada por el mismo Barthes como *ancienne critique*— causaron en los años sesenta una radicalización tanto de sus conceptos (teórico-textuales) como también de sus procedimientos tácticos, que se ubicaban en el entorno del grupo *Tel Quel*. Un poco de vanguardia, eso lo sabía Barthes, aquí no era suficiente.

Por eso, aprovechando las posibilidades que le ofrecía el campo intelectual francés después de la hegemonía de Sartre, tomó decididamente partido desde mediados de los años sesenta por una vanguardia, que de hecho no dejó escapar la oportunidad histórica y habría de determinar los debates teóricos de la literatura y la cultura no sólo en Francia hasta muy entrados los años setenta. Aunque el autor de *Crítica y verdad* había reconocido el talón de Aquiles de cualquier quehacer vanguardista —el agotamiento de la ruptura de tradición como gesto y la consecuente recuperación por la industria cultural, que la venía siguiendo tan de cerca—, no obstante, ocupó estas posiciones, mientras éstas se mantenían minoritarias dentro del campo literario e intelectual.

Con el predominio de ciertas posiciones, defendidas por el grupo alrededor de Philippe Sollers y Julia Kristeva, la forma de proceder de Barthes cambiaría una vez más. A pesar de no haber renunciado nunca a su meta de combatir los puntos de vista burgueses de la literatura, del arte y de la cultura, en el paso de los sesenta y los setenta se apartará cuidadosa, pero decididamente, de las tácticas de confrontación y se dirigirá hacia procedimientos que —para seguir en la metafórica geológica— no provocaban rupturas bajo la superficie, sino solamente flexuras.

Al apartarse por segunda vez de posiciones que se manifestaban como vanguardistas, al parecer el autor de *El placer del texto* había aprendido su lección después del primer abandono de puntos de vista vanguardistas. No sólo por la amistad que le unía con Kristeva y Sollers, Barthes ya no escenifica su desprendimiento como ruptura a la vista de todos; más que nada parece que él mismo usa por dos motivos «un poco de vanguardia» a lo largo de los años setenta, para su propia inmunización. Por un lado podía reclamar como suyo cierto elemento vanguardista, cuando dentro de un campo intelectual había discrepancias con representantes académicos de la industria científica, y por el otro —y esto es más importante para nuestro planteamiento—, esta «poca» vanguardia lo inmunizaba frente a una recaída en formas de comportamiento vanguardistas, de las cuales a más tardar desde principios de los años setenta se había despedido discretamente, pero de manera definitiva.

Su estética, orientada en una definición prospectiva de la modernidad como utopía concreta —el texto moderno como «el texto que aún no existe»[26]—, busca-

[26] Ídem, tomo II, p. 901.

ba de esta manera sacarle provecho a los procedimientos del desplazamiento y traslado y utilizarlos para su propia escritura. A diferencia de una clasificabilidad a convicciones más o menos claras, el movimiento constante y la friccionización de liminalidades deberían crear siempre nuevos espacios literarios y teóricos libres y, a su vez, salvaguardar de acaparamientos demasiado sencillos. Que estas posiciones tampoco se pudieran sustraer del todo a una reapropiación y refuncionalización no es tan importante para la pregunta que nos hemos planteado, como lo es el hecho de que una despedida posvanguardista sin rupturas de la vanguardia precisamente era posible, porque sus procedimientos y teoremas a su vez se podían integrar en un diálogo y se convirtieron así en parte integrante de la propia obra (de arte). Si es mejor denominar una estética de tal índole posvanguardista o posmoderna, nos ocupará más tarde. Aquí lo que importa es tomar en cuenta que esta nueva estética, por decirlo así, está vacunada de vanguardia.

La retaguardia de la vanguardia

El breve texto *Le Plaisir du texte*, aparecido en 1973, por momentos se lee como el doloroso intento de despachar a la vanguardia y a su vez depurar algunas técnicas, para utilizarlas en una estética, que aún tenía que crearse para el texto «moderno» que estaba por generarse. Así se puede leer por ejemplo bajo el término *Récupération* (palabra que sólo se encuentra en el índice) en relación con la problemática de la destrucción, que tanto preocuparía a Barthes:

> La desgracia es que tal destrucción siempre es inadecuada; o bien se realiza fuera del arte, por lo cual deja de ser pertinente, o ella conscientemente permanece en la práctica del arte, pero entonces se ofrece muy rápidamente a la *recuperación* (la vanguardia es aquella lengua reticente, que va a ser recuperada). Lo incómodo de tal alternativa es que la destrucción del discurso no es un término dialéctico, sino un *término semántico:* ella se subordina dócilmente bajo el gran mito semiológico del «versus» (*blanco* versus *negro*); entonces, empero, la destrucción del arte está condenada únicamente a las formas *paradojales* (aquellas que van, literalmente contra la *doxa*): los dos lados del paradigma están pegados el uno al otro de una manera fatalmente cómplice; hay un acuerdo estructural entre las formas contestantes y las formas contestarias.
> (A la inversa, entiendo por *subversión sutil* aquella que no está interesada directamente en la destrucción, esquiva el paradigma y busca *otro* término: el tercer término, que no sería un término de la síntesis, sino un término excéntrico, inaudito [...]).[27]

Evidentemente, ante el telón de fondo de la *contestation* de mayo de 1968, Barthes intenta estipular la aporía de la vanguardia en un movimiento inútil en ambos casos, que se encamina hacia una destrucción, a una lengua reacia que pronto podría ser acaparada, o se decide por el abandono total del ámbito del arte. El primer mecanismo ya lo había identificado en los años cincuenta, el segundo caso nos lo ha-

[27] Roland Barthes, «Le Plaisir du texte», en (id.), *Œuvres complètes, op. cit.*, tomo II, p. 1522.

bía ilustrado Max Aub con el ejemplo tan preciso de *Jusep Torres Campalans,* que se despide del arte y se va a Chiapas.

Bajo el signo de la síntesis no es concebible la búsqueda de un término excéntrico, que se despida del paradigma como despedida de la aporía de la vanguardia. En lo excéntrico y lo inaudito es donde se sigue mostrando la vanguardia, sin embargo, una vanguardia que simula y se encuentra desplazada, que ha perdido su centro y su estructura temporal de la inmediatez. La búsqueda del otro está inoculada de vanguardia y se esfuerza por protegerse precisamente con eso de su recaída en el paradigma (cuyos peligros le eran conocidos a Barthes por experiencia propia) y de la *récupération.* No quiere abandonar ni el espacio del arte, ni destruirlo, sino que lo quiere ex-centrar. En lugar de una estética de la ruptura aparece una estética de la simulación y del desplazamiento, del engaño y de la heterotopía. Éste es el movimiento necesariamente inherente a este tipo de escritura.

¿Aún se puede considerar moderno un arte (y una teoría) de esta índole, o ha esquivado ya el paradigma de la modernidad? En una entrevista impresa en la revista *Tel Quel* en otoño de 1971, Barthes circunscribía, en una retrospectiva a su obra completa de aquel momento, su propia pro-posición de la siguiente manera:

> Es por lo que yo podría decir que mi proposición histórica propia (uno debe interrogarse todos los días acerca de la misma) es aquella de encontrarme en la *retaguardia de la vanguardia:* pertenecer a la vanguardia (*avant-garde*), significa saber qué está muerto; pertenecer a la retaguardia, es amarla todavía: amo lo novelesco, pero sé, que la novela está muerta: éste es, creo, el lugar exacto de aquello que escribo.[28]

Al hablar de una retaguardia de la vanguardia se propone una metafórica del espacio que aún permanece en el paradigma de la lucha (vanguardista), pero que se ha retirado un poco de las líneas del frente de la vanguardia. Barthes aparta el espacio de su escritura de la línea de fuego, sin desertar definitivamente de la vanguardia. Al mismo tiempo, esta posición no es absorbida por las tropas en avanzada, ni degenera en simple retaguardia, cuya tarea es seguir las tropas en avanzada. Describe un *post,* que a su vez pertenece a un *avant.*

Por lo cual tampoco es una posición *después* de la vanguardia. La doble militancia en una vanguardia —si bien las dos vanguardias francesas de disímil intensidad marxista de los años cincuenta y sesenta se diferencian entre sí— había hecho sensible a Barthes de una manera especial para esta problemática. ¿Cómo eran concebibles un arte después de la destrucción del arte, cómo una teoría después de una teoría, cómo una novela después de una novela, cuando el amor hacia lo que se convertía en historia se encontraba bajo el signo de la muerte? ¿Qué posibilidades quedaban abiertas en el contexto de una situación del campo intelectual, en el cual el discurso acrático de los *tel-quéliens* se había convertido en un influyente discurso encrático[29] de una vanguardia aunque aún minoritaria, ya con

[28] Ídem, p. 1319.

[29] Para la explicación de estos conceptos, véase Ette, *Roland Barthes. Eine intellektuelle Biographie, op. cit.,* p. 372.

gran influencia? En la metafórica del espacio y del movimiento de una retaguardia de la vanguardia sin embargo se muestra, a su vez, que Roland Barthes había reconocido la necesidad de proteger la misma vanguardia de aquel batallón en avanzada, del color que fuera, que tomaría las posiciones recién conquistadas y las reclamaría para sí.

Para evitar el acaparamiento de una posición, el único remedio es desplazarla. Con ello —y no sólo a nivel de la metáfora— se socava de forma sutil una semántica del avance y del progreso que le subyace a la metafórica de la vanguardia, porque cada movimiento corre el peligro de ser acaparado de inmediato y ser ahuyentado precisamente por eso.

Una estética del desplazamiento y la simulación, sin embargo —y ésta era la esperanza de Barthes—, le permitía a una literatura en movimiento sustraerse a una alternativa, cuya doble disposición la condenaría a la inmovilidad tanto dentro como fuera del arte.

Lugares de la lectura

La gran —y quizá decisiva— diferencia entre Roland Barthes y Max Aub radicaría en el hecho de que para el francés la vanguardia era eminentemente una configuración europea. Sus resultados se podían generalizar y universalizar; su existencia e importancia sin embargo estaban terminantemente vinculadas a unas pocas literaturas europeas y —más aún— en el fondo sólo a la escena francesa, no importaba si se tratara aquí de una vanguardia «histórica» desde el punto de vista actual de la primera mitad del siglo XX, o de las diferentes vanguardias artísticas y teóricas de la segunda mitad del siglo. Para Max Aub la vanguardia no podía comprenderse como un fenómeno puramente europeo. El espacio literario-artístico de su retrospectiva ficcional hacia una vanguardia histórica incluía también aquellos movimientos vanguardistas que se habían desarrollado y se desarrollaban fuera de Europa.

Si contemplamos los desarrollos de la discusión de la historia de la literatura y del arte, así como la de los estudios culturales desde el punto de vista actual, se podría sostener la tesis de una internacionalización de los horizontes culturales que va hacia atrás, que lleva, aunque con retraso temporal, a una internacionalización de la creación teórica, que toman en cuenta nuevos cartografiados. Sin lugar a dudas, aún hoy en día puede discutirse la posmodernidad desde el punto de vista netamente europeo-norteamericano. Sin embargo, tales posiciones tan exclusivistas han sido puestas en tela de juicio también en Europa a raíz del gran número de voces contrarias que abogan por la inclusión fundamental de puntos de vista no europeos.

Lo cual está bien. Gracias a la globalización de los debates acerca de la posmodernidad (y el plural nos podrá mostrar que ni han sido concluidos, ni se dejan limitar a una discusión franco-alemana con la mediación norteamericana) ha aumentado la presión sobre la definición de la modernidad, que a su vez desde hace mucho se ha convertido en un plural, en la cual las modernidades «divergentes» o «periféricas» han puesto en entredicho la concepción eurocentrista antes incuestionable de *un* proyecto de la modernidad. Si en los años ochenta todavía era posible

tratar las vanguardias literarias en plural, pero dejando de lado discretamente los desarrollos extraeuropeos o sin concederles espacio,[30] más o menos desde hace una década se ha impuesto la opinión (aunque no mayoritariamente) de que una investigación de las vanguardias históricas no puede prescindir más de la inclusión de los grupos y horizontes de discusión extraeuropeos. Bajo la influencia de las investigaciones acerca del *Modernismo* hispanoamericano llevadas a cabo a ambos lados del Atlántico, tales convicciones logran imponerse más tempranamente en las investigaciones del *fin de siècle*,[31] mientras que, por ejemplo, para la época del naturalismo, los trabajos investigativos al parecer se están comenzando recientemente. Fuera de Hispanoamérica, la existencia de un romanticismo hispanoamericano (aún casi desconocido en Europa) no juega ningún papel de importancia en las discusiones tanto dentro como fuera de la academia, así como en relación con la literatura de la Ilustración, cuya *République des Lettres* de ninguna manera se limitaba a Europa. Esto no sólo significa que las historias de la literatura y la cultura deberían reescribirse a raíz de estos cambios y los cursos en las universidades —también los de la Romanística— ser reconceptualizados; es más importante aún el hecho de que también los fundamentos teóricos de nuestros conceptos estéticos y de la historia de la literatura deberán ser corregidos desde esta nueva perspectiva, ya que las ciencias humanísticas y culturales centradas en Europa, que acuñan todavía nuestras facultades y también a los ministerios, por lo menos a mediano plazo están en peligro de perder su legitimación.[32] Europa puede ser provincia, pero siempre ha tenido la fuerza suficiente para liberarse de ese provincialismo.

En 1983, en la *Postille* a su exitosa novela *Il nome della rosa,* con un dejo de saludable ironía, Umberto Eco expresó su opinión acerca del problema de la relación de vanguardia y posmodernidad:

> Llega el momento en que la vanguardia (lo moderno) ya no podrá avanzar más, porque ha producido entretanto un metalenguaje, que habla de sus textos imposibles (el arte conceptual). La respuesta post-moderna a lo moderno consiste en reconocer que el pasado, en vista de que no se puede destruir, porque su destrucción lleva al silencio, tiene que ser revisado: con ironía, no de un modo inocente. Pienso que la postura post-moderna es como la de un hombre que ama a una mujer muy culta y por eso sabe, que no le puede decir «te amo desesperadamente», porque sabe, que ella sabe (y que ella sabe, que él sabe), que esta frase ya ha sido escrita por Liala. Todavía hay una solución. Puede decir: «Como diría Liala, te amo desesperadamente».[33]

---

[30] A este respecto es representativo por ejemplo el volumen de Manfred Hardt (ed.), *Literarische Avantgarden.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989.

[31] Véase por ejemplo Meyer-Minnemann, *Der spanischamerikanische Roman des Fin de siècle,* Tübingen: Niemeyer, 1979.

[32] Desde el punto de vista científico-político se notó en este cambio de milenio un reaseguro por parte de Alemania hacia Europa, que en el clima del «euro» y de la «europeización» tiene sus raíces tanto racionales como irracionales. La formación profesional de «maestros europeos» cabe muy bien dentro de la actual constelación. La europeización para algunos podrá significar una internacionalización muy bienvenida, para otros, sin embargo, representa el baluarte de un nuevo provincialismo, del cual tampoco se salva la ciencia.

[33] Umberto Eco, «Postille a "Il nome della rosa"», en (íd.), *Il nome della rosa,* Milano: Bompiani, 1990, p. 529.

La contundente separación entre la vanguardia, que es una con la modernidad, y la posmodernidad se nos presenta por medio de una línea de ruptura, que es la de la existencia o proliferación de un metalenguaje. La posmodernidad tiene conocimiento —según Eco— del hecho, de que el procedimiento de la destrucción, como la practicara la vanguardia (y en relación con esto, el novelista y semiótico italiano tiene en miras aquélla de los años sesenta en la que él mismo participó) ya no se puede utilizar. Es una ironía que la explicación de Eco evite la separación entre vanguardia y posmodernidad apoyada en la existencia de un metadiscurso no despegable justamente porque el discurso amoroso se intercala en un metadiscurso o se convierte en él. Este procedimiento es análogo a aquél de Roland Barthes, que anteponía a sus *Fragmentos de un discurso amoroso* ya en 1977 aquel encuadramiento metadiscursivo por el cual se transformaba todo lo que le seguía en una (supuesta) cita, tal y como se vio en el autor de *El nombre de la rosa:* «Es por lo tanto un enamorado, el que habla y dice».[34] Un procedimiento de esta índole —Eco lo sabe— no es inocente. Y, seguramente, tampoco vanguardista.

El «fracaso» explicativo del semiótico italiano en el metadiscurso de su «Epílogo» se podría justificar posmodernamente si reconocemos en eso el intento de evitar aquella separación en estructuras antinómicas, contra la cual pretende arremeter la posmodernidad. La ironía se convertiría en un procedimiento, que anula las reglas del metadiscurso explicativo. Sin embargo, este «fracaso» nos llama la atención incluso en una interpretación de esta índole acerca de los puntos débiles (o también rupturas) del discurso posmoderno aquí presentado.

Un problema de esta determinación de lo que es vanguardia y posmodernidad consiste en que tanto Umberto Eco como Roland Barthes toman (y contra la misma la dirigen) su terminología de una vanguardia, con la cual han tenido sus propias experiencias personales.[35] La limitación de esta mirada a un fenómeno en el mejor de los casos europeo-norteamericano (en el cual las vanguardias de la segunda mitad del siglo XX participan en las estéticas y procedimientos de la primera mitad del siglo) se vuelve ostensible cuando ponemos este tipo de perspectiva como en relación con posiciones que se desarrollaron en América Latina en el transcurso de los últimos años. En un ensayo publicado en 1992 el científico literario y teórico de la cultura uruguayo, Hugo Achugar, formuló una serie de preguntas que son relevantes para nuestro planteamiento:

> ¿Dónde ponemos la vanguardia histórica? ¿La vanguardia es parte de la modernidad o su cancelación y por lo mismo el comienzo de la posmodernidad? Creo que la respuesta a estas preguntas pasa por una caracterización de la utopía en el discurso de la vanguardia.[36]

---

[34] Roland Barthes, «Fragments d'un discours amoureux», en (id.), *Œuvres complètes, op. cit.*, tomo III, p. 464.

[35] Precisamente el horizonte literario de Roland Barthes es de cuño eurocéntrico, incluso francocéntrico. Por momentos coqueteaba con que limitaba su lectura a textos casi exclusivamente en lengua francesa; así, afirma en una entrevista de 1979: «Sólo conozco mal las literaturas extranjeras, tengo una relación muy aguda y muy selectiva hacia la lengua maternal, y únicamente amo lo que está escrito en francés». Roland Barthes, «Roland Barthes s'explique», en (id.), *Œuvres complètes, op. cit.*, tomo III, p. 1077.

[36] Achugar, «Fin de siglo», *op. cit.*, p. 238.

¿De qué vanguardia se está hablando aquí? A diferencia de muchas formas de ver europeas de la vanguardia el crítico uruguayo —así como toda la investigación latinoamericana sobre la vanguardia— no ve tanto el problema de la destrucción y la ruptura como elemento central, sino aquel de la utopía y la discusión crítica con una modernidad europea y una modernización desde la perspectiva (periférica) latinoamericana. Este hecho desplaza en gran medida la construcción y la forma de ver de las vanguardias históricas y de todas las posteriores, aunque esta dimensión utópica de la creación vanguardista también se ve expuesta a la pregunta de su acaparamiento y su utilización finales, porque las vanguardias al fin y al cabo son «esencialmente utópicas y como tantas otras utopías terminaron en el basurero de la historia que son los museos y los estudios académicos».[37]

Si el arte vanguardista en Latinoamérica no (o por lo menos no en primer término) está enfocado hacia o interesado en la destrucción de la institución del arte (tal y como lo entendiera Peter Bürger), sino que se había propuesto darle a esta institución también en el ámbito de la literatura una estabilidad mayor dentro de una sociedad que desde el último tercio del siglo XIX se ve expuesta cada vez más a una acelerada modernización económica y social; si las estéticas de las vanguardias en América Latina tienen que ser comprendidas no sólo desde el ámbito de las vanguardias europeas, sino también desde el desenvolvimiento de los desarrollos específicamente latinoamericanos; y si el arte vanguardista, por ejemplo en Brasil, revalora la metafórica de la apropiación del canibalismo (también del mestizaje o de la raza cósmica), de tal manera que ve el foco de interés en la apropiación y no en la destrucción de otras tradiciones y convenciones (por lo que la temática del canibalismo se podía convertir, bajo los signos posmodernos, también en tema de la Bienal de São Paulo en 1998): entonces la relación funcional entre modernidad, vanguardia y posmodernidad se entabla de otra manera. Es entonces cuando se vuelve evidente cuán decisivo es *desde qué lugar* leemos las vanguardias. El hecho, explicable desde nuestra situación social y cultural actual, es que percibimos los movimientos de las diversas vanguardias de la primera mitad del siglo XX cada vez más como procesos culturales de internacionalización y esto no queda sin consecuencias para la teoría de las vanguardias. La pregunta es, ¿cuál es el lugar de la lectura desde el que se pone en movimiento y puede desarrollar una nueva dinámica?

La posvanguardia posvanguardista

En muchos sentidos, el desarrollo de las diversas variantes regionales de la vanguardia latinoamericana se deja comprender no tanto como el intento de una destrucción de las tradiciones, complejos de problemáticas y estrategias de escritura, sino como una agudización y radicalización bajo el signo de una ejercitación crítica

[37] Ídem, p. 239.

y por momentos experimental de su capacidad de carga.[38] La destrucción de la institución del arte y la literatura no tenía mucho sentido en países en los cuales éstos existían desde hacía pocas décadas de una manera muy precaria y con mucha menor autonomía que en Europa central y occidental. Es por ello por lo que los vanguardistas latinoamericanos seguían trabajando de manera consecuente la problemática de la identidad que había planteado el *Modernismo*, e incluso la intensifican en tanto en vísperas de la tercera década del siglo XX se perciben con gran claridad las consecuencias de una modernización socioeconómica desigual y desequilibrada en la forma de vida, no sólo en las grandes ciudades. Las respuestas a las problemáticas de la identidad ya esbozadas en el capítulo anterior son muy diversas, según si se ha acentuado más el vanguardismo literario o estético o si se trata de una vanguardia política. No obstante, el mexicano Alfonso Reyes en su trabajo creativo con el mito occidental incluye —así como también lo hiciera el peruano José Carlos Mariátegui en su discusión acerca del desarrollo social y cultural de Perú— elementos específicamente americanos (por ejemplo, recurriendo a las diferentes culturas indígenas), *sin* abandonar, por supuesto, el propio espacio cultural.

Lo ajeno tiene su presencia en lo propio: sí, incluso forma parte de él. Con toda razón, Karin Hopfe ha señalado en su trabajo acerca del chileno Vicente Huidobro y el *creacionismo*, que la «contemplación de los bosquejos poéticos de Huidobro» debe tener en cuenta no sólo el contexto europeo, sino también los contextos chilenos e hispanoamericanos específicos.[39] Si esto no sucediese, «entonces esta diferencia para con la literatura europea se convertiría en una deficiencia».[40] Los procedimientos y las técnicas desarrollados en Europa por diversos grupos vanguardistas, en Latinoamérica muchas veces se vuelven simultáneos, se combinan con otros desarrollos no vanguardistas y se plasman en nuevas relaciones funcionales, una forma de proceder que le es propio como estrategia consciente al diálogo latinoamericano-europeo no sólo desde el *Modernismo*, sino a más tardar desde la recepción, sobremanera productiva, de la Ilustración europea.

La nueva contextualización y la internacionalización de la vanguardia más allá del marco europeo, que ya se delinea en Max Aub —no importa si la consideramos como «vanguardia europea en el contexto latinoamericano»,[41] o si le concedemos un espacio más independiente—, replantea la pregunta sobre la posibilidad de *una* teoría de la vanguardia con mayor insistencia y reclama nuevos conceptos. La *Theorie der Avantgarde* de Peter Bürger del año 1974 sigue siendo «aunque muy discutida, indispensable para el debate acerca de las vanguardias».[42] Su interés en temas inves-

[38] Véase para ello el capítulo anterior acerca de la lectura vanguardista de los motivos de Ifigenia que realiza Alfonso Reyes y la problemática de la búsqueda de identidad latinoamericana.

[39] Karin Hopfe, *Vicente Huidobro, der Creacionismo und das Problem der Mimesis*, Tübingen: Narr, 1996, p. 78.

[40] Ibid.

[41] Así el título, ya discutido en el capítulo 5 de este volumen, de las actas de un congreso sobre la vanguardia con sede en Berlín, editadas por Harald Wentzlaff-Eggebert: *Europäische Avantgarde in lateinamerikanischen Kontext, op. cit.*

[42] Hopfe, *Vicente Huidobro, op. cit.*, p. 22. Hopfe critica a Bürger porque éste limitó «de la manera más natural» su investigación a las «vanguardias centro-europeas», desde donde desarrolló «un paradigma nor-

tigativos, sin embargo, se definía desde otro contexto temporal histórico y otro horizonte de problemas.[43]

Bürger toma partido por una «ciencia crítica», que se aparta de la «ciencia tradicional» porque reflexiona asimismo sobre el «significado social de su propio quehacer», como sobre su modo de verse como «parte de la praxis social».[44] Su defensa se debe sin lugar a dudas a una forma de ver (propia) en cuanto al trabajo científico, que se comprendía (y también se definía) como una vanguardia, como la parte más progresista de un proceso de desarrollo social, que estaba por ponerse en movimiento pero se había paralizado. La teoría de la vanguardia de Bürger se considera como vanguardia de la teoría, y también se identifica como tal. Teniendo esto presente podremos entender por qué para el romanista alemán la «estética actual» no podía pasar desapercibida ante el hecho de

> que el arte ya desde hacía mucho había entrado en una fase posvanguardista. Ésta se deja caracterizar por el hecho de que la categoría de obra había sido restaurada y los procedimientos inventados por la vanguardia con propósitos antiartísticos, se usaban ya para fines artísticos. Esto no debe considerarse como «traición» a los fines de los movimientos de la vanguardia (supresión de la institución social del arte, unión de arte y vida), sino como resultado de un proceso histórico.[45]

No por casualidad, el término de la posvanguardia en este párrafo ha resultado sospechoso de significar retroceso político, social y cultural y neoconservadurismo. Algo similar sucedería, algunos años más tarde, con el término «posmodernidad» en el discurso de Habermas acerca del proyecto de la modernidad —también éste en última instancia una teoría de la modernidad, que se cristalizara más tarde en forma de un libro[46]—. Además la posvanguardia aparece aquí integrada en una procesualidad histórica, que aunque no se encuentre bajo los signos de la «traición», sí lo está bajo el de la restauración y aprovecha los procedimientos que servían para superar de aquí en adelante el arte de manera artística (esto es, dentro de la institución del arte).[47] Una estética posvanguardista sería, en este sentido —comparable

---

mativo y restrictivo de la vanguardia histórica» (Idem, p. 26). Sin embargo, la crítica se apoya en una discusión acerca de las categorías de Bürger, que desde finales de los años ochenta se realiza de manera cada vez más fundada y diferenciada. Véase también Rincón, «La vanguardia en Latinoamérica: posiciones y problemas de la crítica», *op. cit.*, pp. 60-62.

[43] Peter Bürger escribió en el epílogo de la segunda edición de su influyente libro: «Si pese a la intensa discusión y las fuertes réplicas que ha suscitado el libro, éste aparece sin cambios, es porque corresponde a un horizonte de problemas que se perfiló después de los acontecimientos de mayo de 1968 y del fracaso de la revuelta estudiantil a principios de los setenta». Véase Peter Bürger, «Nachwort zur zweiten Auflage», en (Id.), *Theorie der Avantgarde, op. cit.*, p. 134.

[44] Idem, p. 8.

[45] Idem, p. 78.

[46] Véase Jürgen Habermas, «Die Moderne - ein unvollendetes Projekt» (1980), en (id.), *Kleine Politische Schriften (I-IV)*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981, pp. 444-464; así como (id.), *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985. A pesar de todas las diferencias existentes entre estos dos términos, hay una cercanía observable de la terminología y la analogía de las posiciones del frente que hace que los conceptos (y proyectos) de la vanguardia y la modernidad se aproximen.

[47] A la par se encuentra la condena de Bürger, de la que él llama la neovanguardia de los años cincuenta y sesenta: «La reproducción de las 100 latas de Campbell sólo significa resistencia contra la sociedad de consumo para aquel que la quiere ver en ella. La neovanguardia, que escenifica de nuevo la ruptura vanguardista

con la metáfora de Barthes de la «vacuna de la vanguardia»—, de hecho un retroceso de la vanguardia tras los límites normativos y tradicionales de la institución del arte (en el sentido que le diera Bürger). Esto, sin embargo, sería una retirada de signo negativo, en la cual la posvanguardia le da otro sentido a aquel procedimiento que le hiciera la vanguardia al arte y la sociedad burguesas, en tanto lo convierte en un procedimiento ya sea literario o artístico.

En un estudio más novedoso, Andreas Gelz le dio otro giro al término de una estética posvanguardista. Partiendo de la premisa de que los autores franceses Kristeva, Sollers, Robbe-Grillet y Georges Perec por él estudiados usaban muy poco el término «posmoderno» y que los ex-representantes de *Tel Quel, Nouveau Roman* y *Oulipo* recurrieron por momentos al término «posvanguardista», se delinea la estética de la posvanguardia de los años ochenta, cuya terminología ha tomado el lugar de aquélla de la posmodernidad.[48] Después de citar la crítica, que aparece en el libro *Prosa der Moderne* de Peter Bürger, el término de la posmodernidad ya no aparecerá en la investigación, porque sólo denominaba un «después», que en última instancia quedaba sin explicación y sin denominación.[49]

No importa la postura que uno tome frente a la valoración polémica derivada de Bürger, que busca denegarle *in toto* cualquier tipo de pertinencia a una parte considerable del desarrollo de teorías del último tercio del siglo pasado; sin embargo, hay que tomar en cuenta que aquí el término paradójico de la posvanguardia no solamente indica que los autores y las autoras se conviertan en historia y en autorreflexión después del (hipotético) final de la vanguardia. A la escritura situada o situándose *después* de la vanguardia investigada aquí ya no se le considera negativamente —al utilizar esta forma de uso del término «posvanguardia»— ya que no se le supone una forma retrógrada de considerar el arte sino positivamente, como apertura frente a nuevos potenciales semánticos. Así, este concepto de la posvanguardia, sin lugar a dudas innovativo, ofrece otra perspectiva de retrospección sobre la vanguardia.

¿Posvanguardia o posmodernidad?

El concepto de la vanguardia, al cual se refiere una estética posvanguardista de tal orientación, ya por la elección de los representantes de *Oulipo, Nouveau Roman* y *Tel Quel* queda limitado en por lo menos dos sentidos: por un lado (y esto concierne incluso al teórico italiano Italo Calvino, que a su vez experimentó con la novela), sólo se refiere en esencia a las variantes de la vanguardia de los años cincuenta, sesenta y

---

con la tradición, se convierte en un evento sin sentido, que permite todo tipo de interpretación» (Bürger, *Theorie der Avantgarde, op. cit.*, p. 85).

[48] Véase Andreas Gelz, *Postavantgardistische Ästhetik. Positionen der französischen und italienischen Gegenwartsliteratur*, Tübingen: Niemeyer, 1996, p. 3. Para nuestra investigación resulta de gran interés que los debates de los años ochenta —exceptuando a Lyotard—, en cierto sentido por no considerar la terminología posmoderna, hayan marginado a Francia, llevándola a ocupar casi un lugar en la periferia (*ibid.*).

[49] Idem, p. 3.

setenta y por el otro se limita al ámbito de la literatura y (su) teoría. De este modo —y por citar sólo estos dos aspectos— se eliminan tanto las vanguardias históricas y las neovanguardias artísticas (de cuño norteamericano) tan condenadas por Bürger en su *Theorie der Avantgarde*, como también aquellas vanguardias que se sitúan más allá de las fronteras en los llamados «márgenes» de Europa o fuera del Viejo Mundo. Tal constitución del ámbito científico delimitado por la «estética posvanguardista» que delineara Andreas Gelz obviamente es legítima y resulta de las discusiones realizadas en especial en Francia y con tendencias francocéntricas acerca de las vanguardias literarias y teóricas de la posguerra.

Resulta revelador aquí que en última instancia son estos grupos, cuyos fundamentos en esencia son estético-literarios y cuyos argumentos son posestructuralistas, que se consideran a sí mismos como la vanguardia de una «novísima» teoría de la literatura y la cultura, que le echaban aceite al fuego de los encendidos debates acerca de la posmodernidad que se llevaban a cabo en el ámbito internacional y además los atizaban. Si se echa un vistazo a la historia de *Tel Quel* y al conjunto de sus miembros de orientación tan diferente, no tarda uno en darse cuenta de que aquí hubo una considerable contribución a la creación de aquella reserva de ideas y conceptos, que se volvió de esencial importancia para las discusiones acerca de la posmodernidad, independientemente de que algunos de sus miembros, que aún se encontraban «a bordo» cuando se escribió la *Théorie d'ensemble* (1968), como Jacques Derrida, Michel Foucault o Roland Barthes y Julia Kristeva, consideraban o querían que sus contribuciones se vieran como «posmodernas» o no. Los vanguardistas de las teorías de la Francia de los años sesenta y también en parte de los setenta actuaron como impulsores de un debate de la posmodernidad que ya se había internacionalizado más allá del horizonte de discusión europeo-norteamericano.

Si leemos un libro tan importante, e incluso hoy en día tan sugestivo, como *Was ist Neostrukturalismus?*[50] de Manfred Franks una vez más a partir de esta perspectiva, entonces ya reconocemos desde la terminología usada en el título que en esencia hay una concentración en el horizonte de discusión alemano-francés y la reducción a las dimensiones filosóficas y estético-literarias específicas de la formación de teorías produce resultados, que en última instancia están profundamente arraigados en la limitante del espacio de investigación. Porque el concepto de neoestructuralismo, que no pudo imponerse en los debates internacionales, se refería —aunque nunca conscientemente, sino preparándose de manera continua— a ciertas analogías semánticas con el término de la «neovanguardia» esbozado por Bürger en su *Theorie der Avantgarde*.[51]

Es precisamente aquí donde se puede ver una de las razones, que hizo que las discusiones francesas —exceptuando a algunos pocos actores extraordinarios—, a

[50] Manfred Frank, *Was ist Neostrukturalismus?*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984.

[51] Ya hemos hecho mención de la no intencionada cercanía del concepto de posmodernidad habermasiano con el término de la posvanguardia acuñado por Bürger; asociaciones similares de carácter neo-gótico-peyorativas suscita al parecer también (por lo menos en la recepción alemana) el paradigma terminológico neovanguardia (Bürger), neoconservadurismo (Habermas) y neoestructuralismo (Frank) en relación con el neoliberalismo (que todos citan).

más tardar desde la segunda mitad de los años ochenta, de hecho se volvieran cada vez más periféricas y París ya no podía jugar el papel casi heredado y ya interiorizado como espacio de creación e irradiación de teorías. Antoine Compagnon en *Le démon de la théorie*[52] propone una teoría después de la teoría que reconsidera los debates de los años sesenta y setenta, pero esto no podrá ocultar que el *daimon* de la teoría de ninguna manera ha desaparecido o ha perdido sus fuerzas. Al lector de esta retrovisión de tinte un poco melancólico o nostálgico gracias a la pregunta inicial del libro *Que reste-t-il de nos amours?* se le podrá escapar el hecho de que la fuerza de este demonio sigue inquebrantable; la teoría, empero, ha ampliado y cambiado sobre todo sus campos temáticos y los espacios, en los cuales de preferencia se encuentra y desde los cuales irradia, también son otros.

Es sin duda legítimo hablar de una «estética posvanguardista» porque la constitución de sus temas permite una operacionalidad[53] mayor (desde el punto de vista puramente científico literario) dentro de las dimensiones escogidas de espacio, tiempo y ámbito teórico. A su vez se encuentra en una tradición del diálogo franco-alemán en los campos de la filosofía y la (teoría de la) literatura que —como la punta de un iceberg— salió a relucir en la controversia Lyotard-Habermas, cuya energía sin embargo (no sólo por motivo del relajamiento que desde hace mucho tiempo sufre el diálogo franco-alemán desde ambos lados) al parecer está desgastada. Un eje franco-alemán, al cual le correspondiera aún proyección mundial, ya no existe.

El concepto de posmodernidad sin duda puede parecer —en cuanto al desarrollo de los «franceses»— dada su alta complejidad, menos preciso. Christine Pries lo ha descartado plenamente hace poco en una investigación dedicada al «profeta de la posmodernidad», «porque este término, a pesar de todas las emociones que ha provocado, no cuenta entre los términos centrales de la filosofía de Lyotard, ni podrá, como simple palabra clave, llevar a largo plazo a desarrollarse en su contenido».[54] Si el término hubiera seguido siendo una «simple palabra clave» deberíamos asentir a esta propuesta. Pero esto no es así. El pasar por alto una discusión acerca de la posmodernidad que en muchos lugares aún prevalece viva e infatigablemente le permite a la autora deshacerse sin más de una discusión que en Alemania se considera «agitada» y «carente de contenido» y concentrarse en el ámbito de la «verdadera» filosofía de Lyotard (y en un horizonte de cuestionamientos franco-alemanes que se ha vuelto periférico). Sin duda: el término de la posmodernidad ha tenido desde los años setenta —y en ello no ha cambiado nada hasta el día de hoy— una mala prensa muy confiable. Y sin embargo, está vinculado con una constitución del objeto, que se diferencia de tal manera de aquella posvanguardia aquí esbozada que

---

[52] Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris: Seuil, 1998.

[53] Gelz, *Postavantgardistische Ästhetik, op. cit.*, pp. 30 s.: «Se eligió el título de "Estética posvanguardista" porque la denominación *pomanguardia* se logra manejar con mayor facilidad y se puede reformular mejor en los planteamientos científico-literarios, que el término menos específico de la *posmodernidad*.»

[54] Christine Pries, «Prophet der Postmoderne? Jean-François Lyotards Philosophie des Widerstreits im Spiegel ihrer Rezeption», en Joseph Jurt (ed.), *Zeitgenössische französische Denker: eine Bilanz*, Freiburg: Rombach Verlag, 1998, p. 211.

un término no puede sustituir al otro. Esta tesis exige naturalmente una serie de precisiones, que expondremos de la manera más breve.

Posvanguardia al estilo posmoderno

Aquí no se puede tratar ni de representar la discusión acerca de la posmodernidad, que desde hace décadas se ha llevado a cabo internacionalmente; ni tampoco se intentará limitar o precisar su terminología por momentos difusa por medio de unos artificios, para aumentar con ello su supuestamente baja operacionalidad. Sin embargo, para amainar alguna «agitación» quizá sirva la observación de que la terminología de la posmodernidad no es de ninguna manera más insegura tanto desde el punto de vista epistemológico como por su aplicabilidad que aquélla de la modernidad.[55] No sólo de la posmodernidad, sino también de la modernidad, se puede afirmar con toda razón que en la comunidad científica hay un gran número de definiciones, pero no hay una que sea apta para el consenso. Este hecho, más bien inquietante que tranquilizador, también vale para el ámbito de la vanguardia —ya vimos que el término «posvanguardia» puede ponerse en relación con muchas vanguardias muy diversas—, así como para la problemática terminológica de la relación entre modernidad y vanguardia como términos contrarios, complementarios o por momentos coincidentes. Es importante estar de acuerdo siempre en cuanto a las coordenadas espacio-temporales y las demás de contenido o (como podríamos decir refiriéndonos al capítulo 1) las dimensiones de estas cartografías tan diferentes. Porque a los términos —y no sólo a los artefactos literarios (de viaje)— generalmente les es inherente el carácter constructivista, sobre todo en lo que se refiere a sus objetos.

Intentemos retomar, con la indicada brevedad, algunas coordenadas de las discusiones acerca de la posmodernidad anteriores. Las pasadas décadas han mostrado que el término de la posmodernidad no puede ser limitado al ámbito de la literatura y la filosofía (o de la teoría). Hay en él procesos históricos de internacionalización y globalización parcial inseparables; está situado más allá del gran cisma de alta cultura por un lado y la cultura de masas, esto es, la cultura popular, la cultura del pueblo, la cultura de la vida cotidiana, etc., y —para mencionar sólo un punto más— en una red de relaciones intermediales radicalizadas en el contexto de unos medios electrónicos en avanzada a nivel internacional.[56] Ya este breve delineamiento pone de relieve que el término de la posmodernidad concibe y construye sus objetos de una manera totalmente diferente a la de la posvanguardia; no habrá por lo tanto la posibilidad de intercambiar los términos. Desde mi punto de vista surge la

---

[55] Véanse para esto también las reflexiones en el capítulo 5 de este volumen.

[56] Naturalmente, el término de la «posvanguardia» estaría en condiciones —lo cual sería un desarrollo deseable, aunque no previsible— de integrar el estado actual del término posmodernismo (y del debate acerca del posmodernismo). El trabajo de Andreas Gelz (*Postavantgardistische Ästhetik*, *op. cit.*, pp. 228-231) señala ciertas posibilidades teóricas para conectarlo con el campo temático «intermedial» al que acabamos de aludir. Si tal ampliación de contenido del término conlleva algún aporte a la discusión anterior y no solamente tiene consecuencias negativas en cuanto a la «precisión» del término «posvanguardia», tendría que discutirse a partir de futuros análisis que deben realizarse desde la perspectiva «posvanguardista».

pregunta de si podemos sacar provecho de la transgresión de fronteras —vinculada con el término de posmodernidad— de ámbitos científicos y temáticos «disciplinados», que casi siempre se manejan aislados el uno del otro. Si la podemos hacer fecunda tanto para la perspectiva de la vanguardia como para una comprensión de los desarrollos culturales de la actualidad.

Las reflexiones anteriores habrán puesto de relieve que el título «Vanguardia, posvanguardia, posmodernidad» elegido para este capítulo, de ninguna manera (como alguno que otro tal vez lo temiera) quería hacer alusión o delinear una sucesión cronológica, literaria o de la historia de las teorías o incluso una teleología histórica. La incapacidad terminológica de intercambiar la posmodernidad y la posvanguardia no resulta de una sucesión de diversas fases que se hubieran relevado, sino de una delimitación muy diversa (y con dimensiones diferentes) del ámbito temático. Es el resultado de intereses de investigación y conceptualizaciones que difieren mucho entre sí y no de una (pos)temporalidad en el contexto de una sucesión.

Con ello hemos tocado una diferencia más que desde mi punto de vista no es menos fundamental. Porque las definiciones divergentes de la posvanguardia parecen tener en su mira —sin importar cuánto se diferencien las vanguardias, a las que terminológicamente se refiere, entre sí— una postemporalidad, una diacronía estructurada con más o menos claridad, conforme a la cual el «después» siempre se le añade a un tiempo de vanguardia «en sí» (no importa el modo) —si como ruptura radical con esta vanguardia, como trato lúdico-irónico o como vaciamiento de sentido y renuncia de posiciones esenciales—. Esto no es así con el término de la posmodernidad. Más bien la terminología de la posmodernidad intentó desde un principio, tal y como lo reconociera Jacques Leenhard, sustraerse a una sucesión consecutiva para escapar al «paradigma de las revoluciones y vanguardias».[57] Modernidad y posmodernidad podrían más bien formar un espacio, que puede ser estructurado de diferente manera pero no se fundamenta en la dicotomía de modernidad y posmodernidad.

Esto a su vez significa que la posvanguardia puede ser leída al estilo posmoderno. Si la posvanguardia causa muchas veces la impresión —no importa si esto sucede bajo signos positivos o negativos— de haber nacido de la necesidad de las vanguardias (por ejemplo, el volverse historia), entonces la temporalidad (así como también la determinación del contenido) de la posmoderidad es totalmente otra. La posvanguardia está inevitablemente atada a la experiencia de la vanguardia; la posmodernidad, en cambio, evita en lo posible una actualización —sea cual fuere su forma— del paradigma vanguardista, aunque esta delimitación, tal y como lo mostró el ejemplo del epílogo de Umberto Eco, pueda ser de naturaleza ambivalente. Y para esta ambivalencia hay razones. Porque la posmodernidad está provista de

[57] Jacques Leenhardt, «La querelle des modernes et des post-modernes», en *La tâche et son debors. Autour de la littérature et de son esthétique*, Paris: L'Harmattan, 1992, p. 186: «Si lo moderno supera lo antiguo, en tanto lo totaliza, esto es, lo instala en una secuencia histórica y progresiva, entonces lo posmoderno a la inversa, busca un espacio que se sustrae a esta visión consecutiva, que abandona el paradigma de las revoluciones y de las vanguardias».

aquella vacuna, aquel «un poco de vanguardia», que le protege de una recaída al esquema de las vanguardias.

Si el término de la posvanguardia siempre se encuentra vinculado a una vanguardia en especial, su definición oscila dependiendo de aquella vanguardia, que en el fondo la constituye apenas por su «después». Si la posmodernidad también se diferencia de la posvanguardia por su temporalidad estructurada de manera tan diversa, entonces la discusión de la posvanguardia podría contribuir esencialmente a la determinación del término de la vanguardia; comparable en ello con aquella aportación decisiva que realizó la discusión de la posmodernidad para la determinación de la modernidad o de lo moderno.

Para ello se ofrecen en primer lugar dos posibilidades definitorias. O se refiere el término de la posvanguardia a una única vanguardia (re-) construida de manera muy precisa, o aparece como iterativo de la historia de la literatura y del arte en cierto modo transhistóricamente en diversas partes. En el primer caso sería posible, por ejemplo, reducir el término de vanguardia usado por Peter Bürger al de la vanguardia histórica; la posvanguardia sería entonces aquella fase cuyas características darían testimonio del final de esta vanguardia concluida, transformada en «historia». Si relacionamos el término de posvanguardia a ciertas constelaciones francesas como por ejemplo el *Tel Quel* o (más problemático) con el *Nouveau Roman*, entonces nos hallaríamos frente a una posneovanguardia, una denominación que quizá suene doblemente paradojal, pero no es menos lógica que la denominación territorial, diríamos, *Ostwestfalen*. Por lo menos ya el término mismo daría a entender que su contrafuerte real no es la vanguardia histórica.

En el segundo caso, el término «posvanguardista» se encontraría libre para la descripción de aquellas fases que se agregan a ciertas vanguardias —como al surrealismo de cuño bretoniano, a la vanguardia cubana de los años veinte, la vanguardia brasileña de los años treinta o las latas de sopa del *pop-art* en el sentido de los neovanguardistas de Bürger—. En este caso estaríamos lidiando con un término multifuncional que podría registrar paradigmáticamente las diversas formas de «liquidación» o «caducidad» de las vanguardias. A su vez, este resultado se dejaría asociar con la idea de que el tiempo después de la vanguardia también se puede interpretar y leer de nuevo como tiempo antes de la vanguardia; dicho de otra manera: cómo una posición que actúa al estilo de la posvangurdia —como por ejemplo la de Roland Barthes en la segunda mitad de los años cincuenta— puede ser modificada en una prevanguardista —como aquella del autor de *Crítica y verdad*— (o se le puede dar autorreflexivamente otra interpretación). Las fases posvanguardistas ofrecen además un campo de investigación muy rico para cuestionamientos tanto de la sociología de la literatura como de la sociología empírica, así como de la teoría de sistemas y de la estética cultural. El distanciamiento de cierta vanguardia —eso lo podemos sospechar— no dice más acerca de ella que sus manifiestos, porque la escenificación de una salida también tiene carácter de manifiesto. Y para citar el canto de cisne de Wolf Biermann de tiempos anteriores a la reunificación alemana: «Salidas las hay por doquier».

Si comparamos en el contexto de estas reflexiones las terminologías espaciotemporales de la posvanguardia y posmodernidad, entonces la metafórica del espa-

cio utilizada por Barthes en el sentido de una *arrière-garde de l'avant-garde* no se deja deducir bajo el concepto posvanguardista, pero sí bajo el posmoderno. Según las determinaciones terminológicas que me son conocidas hasta ahora, la posvanguardia no es precisamente la retaguardia de la vanguardia, sino reflejo crítico y desintegración de esta última. Desde el punto de vista de las posmodernidades sin embargo, el final de la(s) vanguardia(s) es siempre (y quizá incluso necesariamente) precario.

Para esto podríamos enunciar por lo menos tres razones: primero, porque la posmodernidad dispuso y mantiene disponibles para sí misma los procedimientos históricamente acumulados, las teorías y los bienes simbólicos incluyendo los vanguardistas; segundo, porque necesita y tiene que poder disponer del *input* vanguardista como suero de su propia movilidad, más allá de una estética de la ruptura; y tercero, y último, porque ha transgredido de tal forma la destrucción de la institución del arte y de la literatura, que Peter Bürger exigía para la vanguardia como su *leitmotiv* (y por largo tiempo apasionadamente), que —lejos de volver a caer sencillamente en la institución prevanguardista— socava las fronteras sancionadas institucional y socialmente en una «subversión sutil» y ha establecido una situación más allá del cisma de cultura elitista y cultura de masas. Este movimiento, transgresor en más de un sentido, en conclusión habrá que demarcarlo con mayor precisión.

Imágenes de la vanguardia, de la posvanguardia y de la posmodernidad

En el marco de la teoría crítica de la (ciencia) de la literatura discutida por Peter V. Zima[58] que impide una ideologización y la imposibilidad de revisión de puntos de vista de manera monológica por medio de un diálogo interdiscursivo por lo menos entre las constituciones de los objetos, también sería posible el examen, en varios sentidos, de la relación mutua que guardan los términos vanguardia, posvanguardia y posmodernidad. ¿Cuál es el comportamiento de estos términos entre sí, si abrimos la teoría de la vanguardia más allá de su espacio europeo (canonizado)? ¿Qué sucede si comprendemos a la vanguardia —una manera de pensar, que en el fondo ya no requiere de ninguna justificación— como una praxis estética intermedial que pone en relaciones recíprocas radicales al arte, a la literatura y la cultura cotidiana con nuestra triada terminológica y en especial con la denominación del posmodernismo? ¿De qué manera se comportan los esbozos terminológicos aquí delineados si oponemos construcciones de objetos diferentes (y en parte en contrasentido)?

La respuesta a estas preguntas aquí sólo puede ser muy tosca y rudimentaria. Si interpretamos por ejemplo las *Ficciones* escritas en los años treinta por el argentino Jorge Luis Borges bajo los signos posvanguardistas, entonces preguntaremos

[58] Véase Peter V. Zima, *Ideologie und Theorie*, *op. cit.*, en especial la p. 56, así como más recientemente del mismo autor *The Philosophy of Modern Literary Theory*, London/New Brunswick: The Athlone Press, 1999, en especial la parte final, «Towards a Critical Theory of Literature» (pp. 205-213).

por la relación que guardan estos textos con las actividades vanguardistas o ultraístas del autor, que volvió a Buenos Aires desde España en 1921. De esta relación contradictoria de las narraciones mundialmente famosas con los volúmenes de poesía o los proyectos de revistas de una vanguardia europea «traducida» y modificada en un contexto latinoamericano, y en última instancia de la relación problemática de este escritor nacido en 1899 con sus publicaciones anteriores, se dejarían sacar conclusiones acerca de la ruptura con los planteamientos vanguardistas y, a su vez, a la apropiación y continuidad de ciertos motivos y técnicas. Si conectamos la producción literaria de los años treinta con un movimiento vanguardista internacionalizado fuera de Europa, entonces se formaría otro tipo de imagen, sin duda más anclada en la modernidad, que aquella que resultaría de un cuestionamiento con signos posmodernistas. Entonces las relaciones de las *Ficciones* con los vanguardistas de las teorías franceses de los años cincuenta y sesenta, por ejemplo las interpretaciones que de Borges hicieran Maurice Blanchot o Michel Foucault, estarían en el centro del interés, por lo que resultaría una línea de evolución hacia la constitución de una estética posmoderna y una posterior a esta teoría. Si nos preguntáramos además acerca de las cambiantes relaciones del autor para con la cultura de masas y la comunicación de masas a lo largo de este siglo tan extenso, que Borges también acuñó decisivamente, si analizáramos por ejemplo su comportamiento en las entrevistas en la radio o la televisión, entonces se harían patentes algunos aspectos apropiados para poner en entredicho una aproximación meramente científico-literaria (u orientada en un término de la literatura muy restringido) al autor de las *Ficciones*. A su vez, sin embargo, serían apropiados para reconocer ciertas técnicas de la vanguardia histórica, en especial del pretendido efecto de escándalo en la tradición del *épater le bourgeois*, bajo las condiciones de la época medial de la segunda mitad del siglo; una especie de travestismo (y ciertamente no parodia) de la vanguardia en la posmodernidad.

Cuán diferentes, aunque a veces también complementarios, pueden ser las construcciones de objetos de tal índole desde el punto de vista de la vanguardia, posvanguardia y posmodernidad, se podría mostrar de manera espectacular por medio del ejemplo de Boris Vian. El traslado del arte a la praxis de la vida que practica Vian orientado sobre todo en el surrealismo francés a través de los medios del escándalo o la transformación de efectos de choque en formas de representación literaria que a veces causan la impresión de ser una ensoñación o una pesadilla, serían igualmente reveladoras si se le contemplan desde la perspectiva posvanguardista o desde la de la posmodernidad. Esta última podría poner de relieve los aspectos intermediales, en especial fonotextuales (esto es, los existentes entre música y texto), de su creación y a su vez relacionarlos con una teoría posmoderna desarrollada posteriormente como aquella revaluación de géneros presuntamente marginales o estigmatizados con el signo de la cultura de masas (por ejemplo de la novela policíaca) observable en el autor de *J'irai cracher sur vos tombes*.

Una estética posvanguardista haría resaltar en los textos de Borges, Vian y Aub retrospectivamente las relaciones con la vanguardia, y perspectivaría, por ende, desde las (por lo demás muy diferentes) vanguardias, un desarrollo que se

asentaría después de éstas. Trastocar esta vanguardia posterior posmodernistamente, significaría referirla prospectivamente a una literatura, a un arte y una cultura que se encontraría bajo los signos de la posmodernidad y sus aspectos ya mencionados. En el campo de tensión entre vanguardia y posmodernidad se dejaría alumbrar, por medio de una iluminación alternada, aquella formación de una estética posmoderna, que antecedía no solamente en el ámbito literario, al desarrollo de una teoría posmoderna. Así sería más comprensible por qué la formulación de una teoría de la posmodernidad podía y quizá incluso tenía que admitir por momentos rasgos vanguardistas (fáciles de constatar).

El arte y la literatura «posmodernos» a su vez podrían ser estructurados internamente de tal manera que el escribir, pintar o comunicar se podría diferenciar en tres fases, esto es, *antes, durante* y *después* de la creación teórica. Si pudieran ser clasificados tanto Borges como Vian o Aub (por seguir con estos tres ejemplos) sobre todo en la fase anterior a la teoría (de la posmodernidad), entonces los representantes de las vanguardias literarias de los años sesenta y setenta, como por ejemplo Kristeva, Barthes, Calvino o Eco, tendrían que ser incluidos en la fase de la creación teórica posmoderna —entonces resultaría de esto una imagen diferente a aquella que surgiría desde el punto de vista de la estética posvanguardista—. A la tercera fase (por el momento la última, transitoria) bajo los signos de la posmodernidad se incluirían (para nombrar sólo dos ejemplos franceses) las técnicas de una Marie Redonnet o la creación teórica actual de un Antoine Compagnon.

Desistiremos de nombrar autores extraeuropeos como Diamela Eltit, Raphael Confiant o Juan Villoro, porque en ese caso correríamos el peligro de realizar una forma de escritura de la historia de la literatura a la manera hartamente conocida del libro de teléfonos, y tal como parece, se ha vuelto una vez más —esto quizá como indicio de un tiempo *después* de la teoría— aceptable. La creación de la autora guadalupana Maryse Condé, en cambio, nos entretendrá todavía extensamente en el capítulo 11, ya que aparecen en su obra completa cuestionamientos esenciales acerca del espacio, la dinámica y el movimiento; elementos centrales del presente volumen.

¿Después de la posmodernidad - antes de la vanguardia?

En un ensayo publicado en mayo de 1975 bajo el título «Brecht y el discurso: contribución al estudio de la discursividad», Roland Barthes volvía una vez más a aquella figura que le había fascinado desde los años cincuenta, los tiempos del *Théâtre populaire* y la puesta en escena en París de *Madre Coraje*, y parecía prometedora para mostrarle un camino de salida del dilema de la vanguardia: Bertold Brecht. En esta contribución, que a trechos se deja leer como una larga reflexión sobre el camino recorrido desde aquellos tempranos años, Barthes escribía:

> Todo lo que leemos y entendemos, nos recubre como un mantel, nos rodea, nos envuelve como un medio: es la logósfera. Esta logósfera nos es dada por nuestra época, nuestra clase, nuestra profesión; es una «donación» de nuestro sujeto. Bien, des-

> plazar aquello que nos es dado no se puede hacer más que como el hecho de una sacudida; tenemos que hacer que la masa equilibrada de palabras se desbalance, rasgar el mantel, trastornar el orden ligado de las oraciones, quebrar las estructuras del lenguaje (toda estructura es un edificio de niveles). La obra de Brecht tiene en miras elaborar la práctica de una sacudida (no de la subversión: la sacudida es mucho más «realista» que la subversión); el arte crítico es aquel que abre una crisis: que desgarra, revienta el mantel, agrieta la costra del lenguaje, deslíe y diluye lo pegajoso de la logósfera; es un arte *épico;* que descontinúa las redes de palabras, distancia la representación, sin anularla.[59]

Brecht no señala aquí el camino de *salida,* sino de *entrada* a la vanguardia —sin duda, desde una logósfera que podríamos denominar posmoderna—. Una retórica de la perturbación y de la destrucción, del desgarramiento y de la liberación, del forzamiento y de la ruptura que se derrama como una cascada, nos presenta un lenguaje casi épico-emancipador, en el cual todavía arde la chispa de la utopía (y con ello, de la creación a partir de la destrucción).

La vanguardia está guardada en la posmodernidad. Y lo es no sólo de tal manera, que en nuestra logósfera actual —Barthes hubiera utilizado antes el término intertextualidad— nos encontramos día a día formas y técnicas vanguardistas en la publicidad de los autos o en los conciertos de Alice Cooper o de Michael Jackson. Sólo a primera vista es una «victoria» de la vanguardia. No olvidemos que la vacuna en las *Mitologías* de Barthes ya denominaba la primera de aquellas figuras puestas de relieve por él, con cuyo auxilio la burguesía sabría mantener en movimiento su mundo y sus mitos.[60] La vanguardia, me parece, es aquel suero de una estética posvanguardista o, mejor aún, de una posmoderna, que se tiene que inocular en la vena una y otra vez, quizá incluso en intervalos regulares, para poder garantizar su funcionamiento. ¿Es adicta la posmodernidad a la vanguardia? ¿O es la vanguardia en sí una adicción?

Teniendo esto presente, la pregunta acerca de la función que le tenemos que adjudicar a la vanguardia histórica desde nuestra visión actual, posmoderna, formulada por Hugo Achugar, parece realmente pertinente: «¿Es la vanguardia parte de la modernidad o su cancelación y por lo mismo el comienzo de la posmodernidad?». La respuesta a esta pregunta, que agrega la vanguardia a una estética de la ruptura y con ello sencillamente a la modernidad, hoy en día sería bastante más difícil. Porque en especial a lo largo de las últimas décadas nuestra perspectiva de la vanguardia histórica, al comenzar a incluir las vanguardias extraeuropeas, se ha comenzado a modificar de tal manera, que una teoría homogénea de la vanguardia que aún se basara en la estética de la ruptura y la destrucción de la institución del arte, parece

---

[59] Roland Barthes, «Brecht et le discours: contribution à l'étude de la discursivité», en (íd.), *Œuvres complètes, op. cit.,* tomo II, p. 261.

[60] Véase Barthes, *Mythologies,* en (íd.), *Œuvres complètes, op. cit.,* tomo 1, p. 713 (allí aún haciendo hincapié en el efecto compensatorio): «Este tratamiento *liberal* no habría sido posible hace 100 años; en ese momento, la burguesía no hacía compromisos, era totalmente intransigente; es mucho más flexible desde entonces: la burguesía ya no duda en reconocer ciertas subversiones localizadas: la vanguardia, lo irracional infantil, etc.; desde entonces vive en una economía de la compensación: como en toda sociedad anónima bien hecha, las pequeñas partes compensan jurídicamente (mas no realmente) las grandes partes».

ya no ser sustentable. Las líneas de las rupturas con las tradiciones se leen de manera novedosa como flexuras, las continuidades se han trasladado, desde una perspectiva posmoderna, más ostensiblemente al primer plano.

Así como ya insinuaba el modelo explicativo en deterioro de Umberto Eco, tanto en la vanguardia como en la posmodernidad, la reflexión acerca del arte es parte del arte, parte del decir mismo. No se dejaría encontrar una imagen más apropiada para esto que el género vanguardista *por excelencia,* el manifiesto.[61] Su oscilar entre el lenguaje y el metalenguaje y a menudo entre la dicción y la ficción lo convierte en un objeto de investigación, que es de gran importancia no sólo para la discusión de la vanguardia sino también para la de la posmodernidad. En tales planteamientos y horizontes de problemas podría radicar el significado de las vanguardias actuales: no se han hecho históricas —ni siquiera las vanguardias «históricas»—, sino que marcan, como parte de una modernidad radicalizada, la entrada a un espacio cultural común, que por el momento —así se podría suponer— no cambia repentinamente de la posmodernidad a la vanguardia, porque la primera siempre se inocula con la vacuna de aquella, ya sea para combatir su inmunodeficiencia hereditaria o para no caer en otro tipo de delirio. No en balde, así podríamos concluir teniendo en la mente el maravilloso y demasiado desconocido texto de Max Aub, Jusep Torres Campalans había abandonado el Viejo Mundo y se había dirigido al país de los alucinógenos naturales, no artificiales. Quizá podamos ver, en el movimiento en más de un sentido transgresor, que a diferencia de la estructura circular del viaje de Antonin Artaud, no retorna al Viejo Mundo, un anticipo de aquellos espacios nuevos hacia los cuales nos conduce una posmodernidad vacunada y abastecida con vanguardia.

[61] Cfr. para la época actual los dos volúmenes fundamentales de Wolfgang Asholt y Walter Fähnders (eds.), *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938),* Stuttgart/Weimar: Metzler, 1995, así como (id.), *«Die ganze Welt ist eine Manifestation». Die europäische Avantgarde und ihre Manifeste,* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1997.

NUEVE • PASAJE

El mundo en la cabeza

De imágenes e imágenes persistentes

Hay que perdonarle a un científico de la literatura, cuya mesa de trabajo se encuentra en el Potsdam brandeburgués, que después de haber logrado sobrevivir el Año de Fontane, introduzca sus reflexiones acerca de las imágenes e imágenes persistentes de la ciudad y la dinámica espacial relacionada con las mismas en la obra de Albert Cohen, con una cita de las *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* que, a decir verdad, es un formidable texto de movimiento. En el «Prólogo a la primera edición» fechada en noviembre de 1861, Theodor Fontane nos habla acerca de los estímulos que vivió en el extranjero —en el condado escocés de Kinross, «cuyo punto más bello [era] el lago de Leven», en el cual se encontraba una isla y en medio de la isla—, un paraje realmente central —estaba situado el legendario castillo de Lochleven»—. Estas inspiraciones le ayudaron después para crear su libro. Aunque el viajero halla un castillo en ruinas, la famosa torre redonda aún existe:

> Entonces le dimos la vuelta a la isla y guiamos nuestra embarcación de vuelta a Kinross, pero la vista no quería despegarse de la isla, sobre cuyo gris de ruinas estaba tendido el sol vespertino y un silencio melancólico-innombrable.
> Los remos batían el agua, la isla se volvió una raya, por fin desapareció del todo y sola, como una construcción de la imaginación, permanecía la torre redonda delante de nosotros en el agua, hasta que de pronto nuestra fantasía hurgó en sus recuerdos y antepuso imágenes más viejas a las imágenes de este momento. Eran recuerdos de la patria, un día inolvidable.
> También era una superficie de agua; pero no había ninguna maleza de mimbre que enmarcara las orillas, sino que eran un parque y un bosque de árboles de fronda los que abrazaban el lago. En una barca plana dejamos la orilla y cada vez que rozábamos el mimbre en la margen, sonaba como si una mano se deslizara sobre seda crujiente.[1]

La intensidad de la percepción óptica, que el silencio aun aumenta, de aquella isla a la cual se queda adherido —en sentido literal— el ojo del narrador, mientras va dis-

[1] Theodor Fontane, *Wanderungen durch die Mark Brandenburg. Erster Teil: Die Grafschaft Ruppin*. Editado por Gotthard Erler y Rudolf Mingau, Berlín: Aufbau, 1997, pp. 1 s.

minuyendo la impresión en la retina, es reemplazada sólo por segundos por una «construcción de la imaginación». Pero esta imagen persistente, a su vez, «de pronto» es superpuesta por otras imágenes persistentes de la «fantasía», más profundas, que emergen de un pasado remoto. Lo no simultáneo se convierte en simultaneidad, el pasado se vuelve presente. El proceso de esta transición silenciosa en el ojo de las imágenes en la retina a las imágenes «más viejas» se solidifica en aquel momento, en el cual se introduce el tono en estos cambios de imágenes fantasmales. El sentido de la vista se completa con el del oído y ambos, tanto la percepción acústica como la óptica, fijan la escenografía intercalada, superpuesta. El espacio donde se efectúa este recubrimiento, la retina, parece no haberse modificado: en el ojo se mantiene extendida aquella superficie de proyección, sobre la cual se forman tanto las imágenes en movimiento interiores como exteriores.

Nos podríamos preguntar ahora qué es lo que tiene que ver el solitario paisaje escocés y la escena paisajista evocada por Fontane en las cercanías de Rheinsberg, con la problemática del espacio y la dinámica, de movimiento y de los patrones de movimiento. La técnica de la superposición utilizada por Fontane sin embargo, nos muestra una transformación, que es significativa para nuestro planteamiento. El proceso de la intercalación de imágenes persistentes más añejas en una imagen actual es —como nos lo mostrará un recorrido por los estudios antropológicos y naturistas de Goethe— más que sólo un proceso literario. El recubrimiento descansa en un juego de identidad y diferencia, de lo propio y lo ajeno (lo cual, en Fontane aparece como correctivo y contraste), en tanto las superficies lisas de los lagos pueden ser iguales, pero no por ejemplo sus márgenes, ya que muestran vegetaciones que realmente son diferentes, porque remiten a zonas climáticas y paisajes culturales de otra índole. El proceso de superposición se lleva a cabo porque las superficies de los lagos comparten su identidad con la de una superficie de espejo; su profundidad, sin embargo, la obtiene gracias a los elementos diferenciadores de las imágenes. Estas características se les imponen en un proceso de tres niveles tanto a la imagen plasmada en la retina como a aquella que desarrolla después la imaginación. Una imagen puede ser sustituida por otra sin necesariamente desaparecer del todo: *une image peut en cacher une autre.* La metáfora del cinematógrafo que utilizara Miguel de Unamuno o la invención del Aleph por Jorge Luis Borges nos sirven igualmente de ejemplo ilustrativo, como las secuencias del paisaje de un Alexander von Humboldt o los textos-imágenes de un Honoré de Balzac o un Italo Calvino. Las imágenes actuales —también aquéllas de la ciudad— contienen necesariamente las imágenes persistentes desde hace mucho archivadas, no siempre presentes, muchas veces también suprimidas, que parecen estar almacenadas detrás de la superficie de proyección y pueden ser añadidas en cualquier momento al movimiento.

Johann Wolfgang Goethe, en una serie de autoexperimentos —pan diario y fundamento de la investigación de las ciencias naturales en el paso del siglo XVIII al XIX, y también parte de la cotidianeidad científica del joven Alexander von Humboldt—, analizó muy de cerca el fenómeno de la persistencia óptica. En el primer apartado de su *Farbenlehre (Teoría de los colores),* dedicada a los «colores fisiológicos», observa y mide los procesos de elaboración de imágenes y de imágenes persistentes en su retina y deduce de allí conceptos generales, que a su vez son la base de la

teoría goethiana. Es esencial para su trabajo la certeza de que los colores fisiológicos —a diferencia de los colores físicos y químicos, también tratados por él— están instalados en el ojo mismo; incluso que el ojo por sí mismo es un órgano que dispone de una luz propia, aunque equivalga a la luz exterior.[2] Recurriendo a un texto de Jakob Böhme, Goethe plasmó lo anterior en versos que se graban en la memoria: «Si el ojo no tuviera algo de sol, / ¿cómo podríamos ver la luz? / Si no viviese en nosotros la fuerza propia de Dios, / ¿cómo podría seducirnos lo divino?»[3]

Estas contemplaciones trascienden en mucho una teoría (posterior) acerca de la metáfora de la luz del ojo *(Augenlicht)*. Porque Goethe deduce de ellas tanto las imágenes del sueño como la certeza, que somos capaces «de evocar en la oscuridad las imágenes más iluminadas, si se las demandamos a la imaginación».[4] No necesitamos la luz externa para crear colores en nosotros, en el ojo mismo, y percibirlos. El ojo ya no es sólo la *cámara oscura* del mundo exterior, sino a su vez también la *chambre claire*[5] de nuestro mundo interior. Se puede deducir de ella la producción voluntaria o involuntaria de imágenes propias que —parafraseando a Goethe— aparecen en la retina. En términos de Proust, se trataría entonces de una memoria voluntaria *(mémoire volontaire)* y una involuntaria *(mémoire involontaire)* de la creación de imágenes, que se completa por el hecho de que las imágenes persistentes, que se forman en nuestra retina a raíz de estímulos exteriores, no siempre tienen que volverse conscientes:

> Miramos de un objeto a otro, la sucesión de las imágenes nos parece limpia, pero no nos damos cuenta, que de la anterior algo se pasa furtivamente a la siguiente.[6]

Entonces nosotros sólo podemos apreciar, como explica Goethe, lo que tenemos dentro de nosotros; y podemos crear a su vez, análogamente a las imágenes producidas por estímulos exteriores sobre la retina, imágenes por medio de nuestra imaginación, tal y como surgió en el proceso de tres niveles de Theodor Fontane. El movimiento de las imágenes, la sucesión de cuadros de tipo cinematográfico, surge allí en primer lugar a causa de un estímulo exterior, después se «completa» con la imaginación (el ojo, que no quiere separarse, produce la imagen deseada por medio del procedimiento de la añadidura aperceptiva) hasta que una imagen más añeja, emergida del interior, se superpone. La producción de imágenes persistentes se puede realizar por el camino mecánico, por el cerrar y abrir de nuevo los ojos; sin embargo, también puede ser ajena a nuestra voluntad:

---

[2] Vésse Johann Wolfgang Goethe. *Farbenlehre.* Con una introducción y comentarios de Rudolf Steiner. Editado por Gerhard Ott y Heinrich O. Proskauer, tomo I, Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben, 1979, p. 56: «El ojo le debe la luz a la vida. Desde los órganos auxiliares animales sin importancia, la luz se crea un órgano, para que se convierta en su semejante y así el ojo se forma en la luz para la luz, para que la luz interna pueda salide al encuentro a la externa».

[3] Idem, p. 57.

[4] Ibid.

[5] Véase Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie,* Paris: Gallimard/Seuil, 1980.

[6] Goethe, *Farbenlehre, op. cit.,* p. 69.

> Una imagen de tal índole, cuya impresión ya no se puede advertir, se deja revivir de cierto modo en la retina, al abrir y cerrar los ojos y alternar la excitación con el reposo.[7]

El reposo y la excitación de la retina por medio de impulsos proporcionados desde el exterior crean un efecto de profundidad; acto seguido salen a la luz imágenes persistentes, que ya no creíamos almacenadas, como en el caso de la técnica del rayado o la del palimpsesto:

> Que las imágenes se mantengan catorce a diez y siete minutos en la retina cuando existen padecimientos oculares, es signo de la extrema debilidad del órgano, de su incapacidad de volverse a reestablecer, como lo señala la idea vaga de objetos amados u odiados apasionadamente que provienen del ámbito sensual y flotan en el espíritu.[8]

Dejemos de lado que Goethe relacione la persistencia de imágenes con un debilitamiento orgánico del ojo y resaltemos en cambio, teniendo en cuenta nuestro planteamiento, que de esa manera no es posible lograr una separación absoluta y en todo momento identificable entre imágenes producidas por estímulos exteriores o interiores, ni tampoco un divorcio entre las imágenes y movimientos suscitados voluntaria o involuntariamente en la retina. O dicho de otra manera: la imagen producida en la retina, que pudimos descubrir en las *Wanderungen* de Theodor Fontane, a consecuencia de los impulsos exteriores de un paisaje lacustre escocés, no es más real que las imágenes persistentes que se producen porque el ojo no se puede separar de su objeto. Después, de manera involuntaria y movido por impulsos interiores, se vuelven a despertar imágenes persistentes, distantes en el espacio y en el tiempo, que remiten a un paisaje lacustre en la patria. Los movimientos entre imágenes e imágenes persistentes son transgresores de fronteras, sin dejar rastros de delimitaciones fijas. Es igual de difícil diferenciar las imágenes «reales» de las «ficcionales», como es imposible divorciar la «realidad» de la «imaginación» y la dicción de la ficción en el relato de viajes.[9]

¿De qué manera podríamos trazar una línea divisoria entre las imágenes producidas por impulsos exteriores o interiores en un momento en el cual el desarrollo científico está produciendo «injertos retinales» *(retinal Implants)* para «blind humans suffering from various degenerative deseases»?[10] Si seguimos un proyecto de neuroinformática desarrollado en la Universidad de Bonn, entonces será posible implantar injertos retinales, que tienen un «retinal encoder», el cual, colocado fuera del ojo, se hace cargo de la tarea del «information processing», que ya no puede cumplir la retina. Un «retina stimulator» —«implanted adjacent to the retinal ganglion cell layer»— se conecta con un «signal- and energy transmission system» inalámbri-

[7] Ídem, p. 71.
[8] Ibíd.
[9] Véase para ello el capítulo 1.
[10] Véase «Welcome to Retinal Implant News in Bonn», en http://www.nero.uni-bonn.de/zi/retina-en.html.

co cuya tarea es realizar la comunicación entre el codificador de la retina y el estimulador de la retina. Entonces, ¿en dónde termina la retina? Sabíamos que es una parte de nuestro cerebro colocada en el exterior; ahora nos enteramos que la podemos conectar directamente a un «encoder» potente, esto es, a una microcomputadora de enorme capacidad. ¿De dónde provendrán en un futuro nuestras imágenes e imágenes persistentes, desde qué punto van a ser alimentadas?

Podremos, al parecer, proveer en breve un sistema de transmisión de cualquier información visualmente codificable, que no diferencia más entre una procedencia interior o exterior. En estos años de investigación intensa ya se introdujo una primera generación de codificadores de retina, que ha superado la frontera entre el experimento en el animal (esto es, en el ojo animal) y el ojo del ser humano. Nuestra *area striata* se conecta a un sistema de transmisión de datos técnicos, y muy pronto tendremos a nuestra disposición —como es de suponerse— un *slot,* el cual, al accionarlo, nos facilitará el acceso directo a la WorldWideWeb. Así se podrá anexar otro archivo, que ya no se encuentra dentro de nuestra cabeza, a nuestro centro de la vista y facilitar a un círculo de usuarios las informaciones de imágenes, que trascenderán en mucho al que usa la gente con la retina dañada.

El cambio de imágenes que se ejecuta con sigilo, de manera casi fantasmal, no se deja diferenciar en su calidad de la «imagen original» y de la «copia», así como tampoco se pueden expulsar las imágenes fugaces, no asibles y marginadas por Goethe al «reino de los fantasmas dañinos».[11] Ninguna imagen en el citado prólogo a las *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* es más real, más fantasmal, ninguna es más original que la otra. Imágenes e imágenes persistentes no se dejan diferenciar en los textos literarios; tienen el mismo estatus, el mismo valor informativo en la retina del texto y en la retina del lector. Son imágenes que nacen del juego inagotable de identidad y diferencia tanto en el tejido de la retina como en el literario. En la sucesión de imágenes e imágenes persistentes se produce un movimiento, casi se podría decir, una especie de secuencia fílmica, que ya Goethe había cronometrado en sus autoexperimentos. Su superficie de proyección es la retina, la cual —como sabemos hoy en día— está religada de manera semejante a la «pantalla» virtual o «almacén de imágenes» de la corteza visual como las imágenes retinales lo están a las (pre-) imágenes literarias. El mundo se desenvuelve sin lugar a dudas en nuestra cabeza, en algún lugar de la autopista de datos entre la retina y el *area striata,* en el *highway* de datos, que no sólo puede ser alimentado y manipulado por técnicas neuroinformacionales, sino seguramente también por medio de técnicas literarias. El mundo en la cabeza es la dinámica de un espacio lleno de movimientos.

Acercamiento a la ciudad

¿Cómo nos acercamos a una ciudad? ¿Cuáles son las imágenes que tenemos de ella en nuestra cabeza antes de verla por primera vez? ¿Cuáles son las informaciones

[11] Goethe, *Farbenlehre, op. cit.*, p. 63.

que han marcado ya de cierta manera la imagen que de ella tenemos, aun antes de entrar en contacto con la misma? ¿Qué imágenes de la ciudad guardamos en nuestra cabeza? ¿Qué imágenes persistentes quedarán almacenadas de las tantas que de ella tenemos? ¿Qué imágenes persistentes podemos evocar de manera voluntaria, cuáles salen a la superficie involuntariamente, y de qué manera nosotros mismos proyectamos estas imágenes persistentes en nuestra retina (a la manera como lo explicó Goethe)? Y finalmente: ¿qué diferencias nacionales condicionan nuestro acceso a la ciudad, cuáles son las diferencias culturales que acuñan nuestras imágenes e imágenes persistentes de ciudades que pertenecen a nuestra cultura o le son ajenas? El antropólogo y teórico de los estudios culturales, Néstor García Canclini, no sin ironía, intentó esbozar las diferentes formas de acceso a la ciudad que han tenido las diversas disciplinas científicas y los múltiples vehículos de transporte que para ello habían elegido:

> Las ciencias sociales contribuyen a esta dificultad con sus diferentes escalas de observación. El antropólogo llega a la ciudad a pie, el sociólogo en auto y por la autopista principal, el comunicólogo en avión. Cada uno registra lo que puede, construye una visión distinta y, por lo tanto, parcial. Hay una cuarta perspectiva, la del historiador, que no se adquiere entrando sino saliendo de la ciudad, desde su centro antiguo hacia las orillas contemporáneas. Pero el centro de la ciudad actual ya no está en el pasado.
> La historia del arte y la literatura, y el conocimiento científico, habían identificado repertorios de contenidos que debíamos manejar para ser *cultos* en el mundo moderno.[12]

Nuestro conocimiento de causa, así nos lo da a entender el científico de las ciencias de las comunicaciones (que en Europa es prácticamente desconocido y de hecho se encuentra con frecuencia viajando en avión), depende de nuestros patrones de movimiento y formas de acercamiento a un objeto. Las diversas maneras de aproximación y modelos de moción no sólo revelan que hay diversas maneras de contemplar una ciudad, sino que también nos ponen de manifiesto que el objeto de investigación *ciudad* depende del sujeto de investigación, de sus intereses de investigación y sus experiencias, así como seguramente también de sus condiciones y objetivos, por lo que la resultante construcción será siempre diferente. Esto no significa que se tenga que volver a la innegable verdad trivial, que la misma ciudad para cada uno de nosotros es siempre otra. A pesar de que el objeto *ciudad* —como en un cuadro cubista de Josep Torres Campalans y su discurso acerca de una «pintura total»[13]— se disuelve en infinidad de perspectivas, también hay cierta continuidad en la forma de contemplación, que obedece a paradigmas históricos, sociales, económicos y en última instancia culturales y estéticos. ¿Qué es —para mencionar sólo algunas particularidades del autor de *Solal*— la ciudad para el literato y el diplomático, qué para el judío y corfiota, qué para el asmático y esteta Albert Cohen?

---

[12] García Canclini, *Culturas híbridas, op. cit.*, p. 16.
[13] Véase el capítulo 8 del presente volumen.

Abordemos, sin embargo, antes que nada una pregunta un poco banal: ¿cómo se acerca un escritor a la ciudad?

La respuesta más sencilla a esta pregunta sería la indicación de que la literatura, variando una idea de Roland Barthes, es aquella área de conocimiento que se ha especializado en no estar especializada; una concepción, que vincula a la literatura evidentemente con el archivo, aunque no se identifique con éste. En tal caso, la forma de acercamiento para el escritor sería practicar de preferencia todas las maneras de acercamiento, sin importar si esto sucede simultánea o sucesivamente. La forma de movimiento literaria sería entonces —como la artística de un Josep Torres Campalans— una superposición de patrones de movimiento hermenéuticos de la más diversa índole, que permitirían el acceso a los más variados patrones de comprensión por parte del público. El resultado sería la yuxtaposición de las imágenes más disímiles, que producirían, en un texto polisémico e interpretable de mil maneras, una concentración de los conocimientos en la que no sólo todas las imágenes se referirían a todas las demás (aunque quizá no necesariamente tengan que representar a la ciudad «real»), sino que configurarían e *imaginarían* a su vez una especie de archivo de iconos e imágenes persistentes, puestas a disposición del lector mediante el texto, el cual puede acceder a ellas y apropiarse de las mismas ya sea de manera receptiva o bien hipotipótica. Seguro: también aquí se tendrían que tomar en cuenta los paradigmas individuales o culturales, sociales o estéticos que cada literato tiene en la mente, o de los que se aparta, los que imita, niega, parodia o calca, sin poder hacer que desaparezcan del todo y que abarcan todas las relaciones, desde una supresión psicoanalítica hasta la proliferación intermedial de imágenes. También en otros medios se encuentran gran cantidad de textos de esta índole acerca de la ciudad, y no sólo en la literatura turística.

Otra respuesta, mucho más difícil, a la pregunta acerca de la manera de acercamiento del escritor a la ciudad, consistiría en poner en entredicho o incluso negar cualquier tipo de contacto. ¿De qué manera se dejaría determinar una relación de tal índole hacia el objeto sobre el cual se quiere escribir? Albert Cohen nos dio una respuesta razonable y célebre. Así, nos facilitó, a través de las reflexiones en el tiempo de la narración, los puntos de vista madurados de un niño judío de diez años acerca de las formas de acercamiento y representación miméticos y los plasmó en un texto crucial para su obra completa, publicado por primera vez en 1945:

> Cuando me acercaba a la orilla del mar, estaba seguro de que este Mediterráneo que yo veía también se encontraba en mi cabeza, no la imagen del Mediterráneo, sino este mismo Mediterráneo, diminuto y salado, en mi cabeza, en miniatura, pero verdadero y con todos sus peces, aunque muy pequeños, con todas sus olas y un diminuto sol calcinador, un mar real con todas sus rocas y todas sus naves absolutamente completo en mi cabeza, con carbón y con marineros vivos, cada barco con el mismo capitán como en el gran barco allá afuera, el mismo capitán, pero muy enano, y uno podría tocarlos, si tuviera uno dedos que fueran lo suficientemente chicos y finos. Estaba seguro de que en mi cabeza —el circo del mundo— había una tierra verdadera con sus bosques, con todos los caballos del mundo, pero tan diminuta, todos los reyes de carne y hueso, todos los muertos, todo el cielo con sus estrellas e

incluso Dios, extremadamente pequeño y delicado. Y todo esto todavía lo creo un poco, pero pssst.[14]

Nos encontramos aquí delante de una cosmovisión, que tiene el mismo derecho de integridad total y posibilidad de extenderse hacia las dimensiones extraterrestres del universo que el *Entwurf einer physischen Weltbeschreibung* de Alexander von Humboldt, al cual éste, después de muchos titubeos —durante un tiempo incluso pensó titularlo *Das Buch der Natur*—, lo llamó *Kosmos*. A su vez, son más que evidentes los vínculos con el modelo moderno de narración de Balzac, en cuanto a su pretensión de plasmar la realidad completa en una ficción completa.[15] Sin duda: también Albert Cohen es un narrador de la modernidad y además uno de los mejores. Un yo narrador en primera persona diseña aquí una visión del mundo, y más aún, del cosmos, en la cual se pone al lado de un mundo exterior real un mundo interior no menos real y completo. Cada elemento del macrocosmos tiene —idéntico y diferente a su vez— su elemento equivalente en el microcosmos, y en la cabeza de este demiurgo no sólo se encuentra contenida toda la creación, sino también el mismo creador en una disparatada reducción.

Sin lugar a dudas una idea así se nutre de fuentes de la cábala judía, así como de la mística cristiana, aunque Cohen las rebasa porque logra aquella subversión de la relación entre el creador y el creado que una y otra vez sale a relucir en el texto literario. El dios creador como marioneta en las manos de un niño que juega: ésta es una idea que podemos vincular con el ojo, como aquella instancia de mediación, como aquel órgano, que disminuye enormemente los objetos del mundo exterior —visible en la niña del ojo— y luego traslada hacia el mundo interior del ser humano. Así se encuentra contenido en lo finito del espacio interior del cuerpo lo infinito del espacio cósmico exterior, más chico, eso sí, pero no menos «verdadero». Ahora, la forma esférica de la cabeza ha ocupado el lugar que normalmente tiene la forma esférica del ojo, en cuya arena o pista de circo se doblega el mundo en su conjunto y totalidad. La distancia entre el ojo y el *area striata* nos indica aquel diámetro en el cual debe caber el mundo.

La realidad que se encuentra afuera no puede reclamar para sí un derecho superior de verdad, porque sus objetos y criaturas, e incluso su explicación trascendental, se encuentran contenidos y guardados todos en la cabeza del niño. Goethe aducía que «sólo entre semejantes se deja reconocer lo mismo»,[16] remitiendo a la sabiduría de la escuela jónica; también a Albert Cohen le parece familiar una idea de tal índole aunque es más radical, porque, siendo originario de Corfú, deja que en su héroe Solal, radicado en la pequeña isla de Cefalonia en el

---

[14] Albert Cohen, «Jour de mes dix ans», en *La France libre* (London) (16 de julio de 1945), pp. 193-200 (1.ª Parte), así como (15 de agosto de 1945), pp. 287-294 (2.ª Parte), aquí, pp. 196 s. La importancia del significado poetológico de este pasaje en relación con la obra completa de Cohen quizá podrá comprenderse por el hecho de que aparece incluido en una versión ligeramente modificada en *El libro de mi madre*; véase Albert Cohen, *Le livre de ma mère*, en (íd.), *Œuvres*. Edición realizada por Christel Peyrefitte y Bella Cohen, Paris: Gallimard, 1993, pp. 714 s.

[15] Véanse los capítulos 4 y 5 del presente volumen.

[16] Goethe, *Farbenlehre*, *op. cit.*, p. 56.

mar Jónico, nazca a partir de esta (pre-) imagen un mundo re-producido, que no se convierte en la bidimensionalidad de la retina, sino en la tridimensionalidad de un espacio interior, de su *cirque du monde* (circo del mundo). En el lugar que antes ocupara la superficie se establece ahora la tridimensionalidad, dentro de la cual se pueden situar una variedad de movimientos (hermenéuticos), que se convierten en el rasgo característico de los protagonistas de Cohen.[17] Las figuras de Cohen se definen por sus movimientos en el espacio. La imagen persistente de Goethe, por decirlo así, se ha personificado en Cohen. Desde este punto de vista se dejaría derivar que no habrá una aproximación a la ciudad por parte del escritor Albert Cohen: la ciudad desde siempre se ha encontrado en él y él desde siempre se encontraba en ella. El mundo de este escritor es el mundo que se encuentra en la cabeza.

La ciudad como espacio interior - el espacio interior como ciudad

No es casualidad que el pasaje citado unos renglones más arriba, tan importante desde el punto de vista poetológico, que hemos extraído del texto clave de Cohen, *Jour de mes dix ans,* remita a una escenografía del Mediterráneo. Cohen, quien hasta su adquisición de la nacionalidad suiza en octubre de 1919 (un mes antes de su boda con su primera mujer, la ginebrina Elisabeth Brocher), tenía un pasaporte otomano y cuyo apellido se escribía sin h, había nacido en el gueto judío de su isla natal, el cual evoca más de una vez tiernamente en sus escritos autobiográficos y en sus novelas. El aislamiento de la judería que los padres abandonarían a raíz de la situación tensa y las inminentes persecuciones en el año 1900 precisamente en dirección a Marsella, corresponde, en el mundo novelesco de Albert Cohen, a un aislamiento aún mayor de sus espacios interiores que le acompañará a lo largo de las seis décadas de su creación literaria, y también en algunos momentos de su existencia, vinculando siempre la vida con la obra, la *condition juive* con la escritura. No fue casualidad que un biógrafo de Cohen comparara el apartamento del escritor con una fortaleza.[18] Bella Cohen, la tercera esposa en la vida del autor de *Belle du Seigneur,* señaló repetidas veces que ella y su marido llevaban una vida muy retraída.[19] Ya las breves excursiones a la ciudad podían pro-

---

[17] Las estructuras fundamentales de estos movimientos hermenéuticos en la obra completa de Albert Cohen las he tratado de poner de relieve detalladamente, partiendo de un análisis de «Jour de mes dix ans» en «Albert Cohen: "Jour de mes dix ans"», en Sybille Große y Axel Schönberger (eds.), *Dulce et decorum est philologiam colere. Festschrift für Dietrich Briesemeister zu seinem 65. Geburtstag,* tomo 2, Berlin: Domus Editoria Europeae, 1999, pp. 1295-1322.

[18] Gérard Valbert, *Albert Cohen, le seigneur,* Paris: Grasset, 1990, p. 12: «Los cerrojos en su puerta le dejaban creer a uno, que su apartamento en el noveno piso de la Avenida Krieg 7 en Ginebra era una fortaleza. No se le visitaba, sin avisarle previamente, y puntualidad en la llegada era un deber».

[19] Bella Cohen, «Albert Cohen», en Albert Cohen, *Belle du Seigneur.* Edición al cuidado de Christel Peyrefitte y Bella Cohen, Paris: Gallimard, 1986, p. XLV: «Treinta y cuatro años compartí la vida con Albert Cohen. Durante la mayor parte de este tiempo vivimos recluidos y siempre juntos, casi al margen de la sociedad, porque eran pocas las veces que salíamos y sólo nos encontrábamos con los amigos íntimos». Compárese también la repetida alusión a esta situación en Bella Cohen, *Autour d'Albert Cohen,* Paris: Gallimard, 1990.

vocarle a Albert Cohen terribles ataques de fiebre; lo cual ambos pensaban que se debía a su muy delicado estado de salud.[20]

Todavía en el último libro del escritor judío, en sus *Carnets 1978,* se refleja, en el plano del tiempo narrativo, el aislamiento del narrador que en Ginebra pasa revista a su vida, y en el plano del tiempo narrado rescata el mundo del niño que vive y crece en Marsella. En la ciudad portuaria del sur de Francia, donde el antisemitismo se propagó a causa del escándalo de Dreyfus y muchos padres judíos comenzaron a recoger personalmente a sus hijos de la escuela por miedo a abusos o les buscaron colocar en instituciones escolares católicas, el niño más de una vez estuvo expuesto al peligro de ser acosado. Frente a los espacios interiores predominantes se encuentra un mundo exterior, siempre tentador, pero peligroso. El traspaso del mundo interior al mundo exterior en la obra *Carnets 1978* lo facilita la madre, cuya sonrisa y cuyos besos en el umbral de la puerta le ayudan en relación con la transición y la semantizan culturalmente:

> Ella me vuelve a peinar, me cepilla, pone en mis manos un franco, me aconseja no comprar patatas fritas ni bizcochos, porque dice que los descreídos cocinan sin lavarse antes las manos. Y no te subas a la montaña rusa, que son distracciones para paganos, me dice. Yo la observo cómo abre la puerta delante de mí. Sí, ella es un poco mofletuda, eso no importa, eso es bello. Que los ángeles te acompañen, mira a tu izquierda y a tu derecha antes de cruzar la calle, me dice, y me besa y me sonríe.[21]

En una ciudad sin la madre, después de su mudanza a Ginebra, el narrador en primera persona de un texto de Albert Cohen, publicado por primera vez en 1922, transita ahora por un mundo de diversiones de los paganos, de los *Gentils* y *païens,* en un mundo exterior que ya no tiene cuño judío. En su prestigioso texto *Projections ou Après-Minuit à Genève,* publicado en la *Nouvelle Revue Française,* el novicio escritor por cierto diseña una vez más un mundo (exterior) que se caracteriza únicamente por los espacios interiores. No es casualidad que ya la primera frase de este texto acentúa el traspaso a un mundo de espacios interiores: «Los proyectores violan con fría rabia el salón, donde aúlla inconmensurablemente contra la puerta que yo abro».[22] Las siguientes treinta y tres páginas exponen, en una textura múltiplemente fragmentada en fracciones textuales particulares, una sucesión de escenas en las que se enfocan con una ráfaga de luz deslumbrante, como iluminadas por proyectores, las más diversas figuras, que a veces toman la palabra al aparecer en la superficie, pero desaparecen igual de rápido en la oscuridad de la *vie nocturne.* Desde el

---

[20] Bella Cohen, «Albert Cohen», *op. cit.*, pp. LXVII s.: «Albert Cohen nos dio la clave de este enigma, al decir un día: "Soy corporalmente vulnerable. Tengo que vivir protegido". Su físico de hecho mostraba signos de debilitamiento. Incluso cuando todavía era bastante joven —mucho antes de su sexagésimo cumpleaños— una fatiga a causa de una cena en la ciudad, de la cual había regresado antes de medianoche, podía provocar en él un ataque violento de fiebre».

[21] Albert Cohen, *Carnets 1978,* en (id.), *Œuvres, op. cit.*, p. 1122. Algunas páginas más adelante el narrador en primera persona subraya: «Cada sonrisa de ella es una protección»; y con esta escenografía ritualizada de transición también vincula el acto del escribir, aunque sea aquí todavía un escribir en el aire: «Querida mamá, escribo con el dedo en el aire, mientras bajo las escaleras» (Idem, p. 1128).

[22] Albert Cohen, «Projections ou Après-Minuit à Genève», en *Nouvelle Revue Française* (París) (octubre de 1922), p. 414.

principio el yo narrador esboza la imagen de un mundo expuesto a una incontenible decadencia. Con algunos trazos se delinea ya en el segundo fragmento la vida de una de las figuras protagónicas:

> La hija de mi jardinero se ha vuelto prostituta y en su viejo rostro de veinte años sucumbe la nobleza de una vida disoluta.
> Pauline, con raya al lado, discute, muestra llena de orgullo los ágiles rubíes de su lengua. Bota la ceniza y le ríe al cocainómano directamente en su putrefacta nariz. Expele el humo por la boca, que se tuerce con encanto mecánico.
> El agua amarilla, de la cual Pauline toma un sorbo, me cuenta del final apestoso de sus amoríos.[23]

La concentración densa de estupefacientes, las partes corporales que aparecen en la escena en fragmentos e iluminadas profusamente las instantáneas de ciertos movimientos estereotipados, dejan inferir un mundo de imágenes avistado de manera rudimentaria desde una perspectiva subjetiva y hace pensar en este pasaje, a pesar de ser tan llamativo, en la proyección de una película muda. El cambio de imágenes y los cortes, además de las referencias explícitas al cine, atan este mundo interior del club nocturno al mundo de imágenes arrojado en la pantalla de un salón oscuro, para lo cual en aquel entonces (así como en este texto) se escuchaba la música de una orquesta. Una escenografía de tal índole, así parece a primera vista, podría estar ubicada en cualquier sitio, no importa en qué metrópoli del Occidente.

Las proyecciones de la madrugada, como el título nos lo da a entender, se ubican paratextualmente en Ginebra; lugar de residencia de Cohen desde 1914. ¿De qué manera se revela lo anterior en el transcurso del texto experimental de Cohen, visiblemente influido por los procedimientos vanguardistas de escritura? Hacia el final de las «Projections», el narrador vuelve temprano en la madrugada a su hotel de lujo, cuyo nombre no sólo le es conocido al taxista; desde el mismo auto además aparecen las luces de las orillas saboyanas.[24] Estos pocos elementos —y en especial la inserción de edificios inconfundibles como por ejemplo el de *Beau Rivage*— conforman aquellos procedimientos, elementales para la creación de Cohen, que sirven para ubicar un texto específico en una ciudad determinada. La ciudad de Ginebra se nombra y reconoce por medio de algunas pocas marcas identificables y movimientos del narrador, ella misma, empero, casi siempre aparece desde la perspectiva del espacio interior. Porque cuando el narrador en primera persona abandona el salón de baile, inmediatamente se dirige hacia un taxi, desde cuyo espacio interior protegido aparecen brevemente las marcaciones. Acto seguido arriba al mundo interior del hotel lujoso, acostumbrado a los caprichos de sus huéspedes, donde un portero cansado facilita una vez más la acentuada transición y el traspaso del umbral de una puerta que inmediatamente se vuelve a cerrar.

El «colorido local», por cierto, se recoge en los espacios interiores. Es la Ginebra de la recién establecida Société des Nations, que explícitamente se menciona en

[23] Ibíd.
[24] Idem, p. 441.

el texto, la Ginebra de una sociedad multicultural que descuida o no toma en cuenta las relaciones interculturales, que en sí deberían unirla. Las mujeres y los hombres de los clubes nocturnos han venido aquí provenientes de todo el mundo, sin que entre las diversas culturas, razas o géneros se pudiera entablar un diálogo real. Sólo se miran y fuman, echando el humo al rostro del otro mientras sopesan las ventajas y desventajas personales de una relación. Es el esbozo de una ciudad y una sociedad cuyo retrato alcanzará dimensiones épicas en la novela *La bella del Señor,* comenzada en los años treinta y concluida en 1968. Se frecuentan, comienzan alguna que otra relación superficial y muchas veces corporal, pero no hay interés en el otro. Ginebra se ha convertido en una ciudad de ambiente internacional, pero nada más: las reglas de juego siguen siendo evidentemente —tal y como lo revelan los fragmentos de este temprano texto en prosa, influido considerablemente por las estrategias vanguardistas de escritura— las de una (o cualquier) ciudad occidental.

En las *Projections* se despliega una sucesión de movimientos incoherentes en el espacio, cuyas razones, o *móviles,* no se le revelan al contemplador. No sorprende por eso que el músico de *jazz,* amigo del yo narrador, Próspero, antes se había ganado su dinero realizando mudanzas, esto es, justamente con aquellos movimientos a través de los cuales se transportan bienes movibles de un espacio interior a otro. Estos espacios interiores y movimientos, sin duda, permiten un vistazo a la historia, porque Próspero nos cuenta de sus mudanzas con estudiantes rusos, donde también se escucha el nombre de Trotski —que no sólo sonaba bien en los oídos de los surrealistas franceses—. La prehistoria suiza de la Revolución de Octubre rusa —con la cual se vincularía mejor el nombre de Lenin (para ser más precisos en la historia)— se inserta en el espacio interior, así como alguna que otra referencia a procesos de aquel tiempo que establecen el decorado de una época, de la cual apenas después se sabrá que se trataba de un tiempo de entreguerras.

De esta manera aparece en las proyecciones de la madrugada una ciudad que en la cámara oscura de su espacio interior sólo es iluminada a trazos, por lo que le exige al lector que realice aquellas añadiduras que se requieren para conformar la imagen de la ciudad de Ginebra en tiempos de la Sociedad de Naciones. Esto permite hacerse una idea sobre el lector implícito, pero también nos deja suponer que el lugar de Ginebra podría ocuparlo cualquier otra ciudad europea. Ginebra aparentemente no posee ninguna cualidad específica para este rol histórico. Argentinos, americanos, rusos y japoneses, nobles británicos y empleados ginebrinos exponen el retrato de una ciudad, sin que el autor ni el lector tengan que acercársele sistemáticamente: la ciudad simplemente está allí y se la cita por su nombre y las denominaciones de sus inconfundibles marcas identitarias. Y de hecho, Cohen cambió a veces los lugares de acción de ciertas escenas en su ciclo de novelas por medio de ligeras modificaciones. La ciudad concreta, en el fondo, es secundaria para Cohen. Se presupone conocida la imagen.

Las proyecciones evocan en el lector imágenes ya existentes y almacenadas en la memoria (ya sean literarias o creadas por impulsos externos), que como imágenes persistentes llenan los espacios en blanco de la imagen de la ciudad que

proyecta Cohen. El movimiento ocasionado por ello es doble: por un lado aparece la ciudad como un espacio interior, en este caso como un salón de baile inmenso, oscuro y gracias a los proyectores, con un alumbrado artificial y fragmentario, en el cual los caballeros de todos los países del mundo pasan el tiempo con sus u otras damas; por otro, el espacio interior se convierte en ciudad, en tanto se concentra en él aquella gente, que acuña esta misma ciudad. También aquí el espacio interior es un *cirque du monde,* en el sentido que le diera Cohen, al cual le corresponde un carácter a su vez de circo y de zoológico. El espacio de proyección de las secuencias de imágenes, que a su vez se crean gracias a la constante intercalación y superposición de imágenes individuales, se convierte metonímicamente en ciudad; la ciudad, sin embargo, se convierte metafóricamente en un espacio interior, sobre cuya superficie (de baile) las parejas y también los solitarios efectúan sus movimientos.

El sentimiento de soledad también domina estos espacios interiores de hecho tan animados, similar al que se percibe en las narraciones autobiográficas de Cohen. Así, una de las figuras «L'Isolé» comenta:

> ¡Me creo mi propio pequeño mundo, que sólo me pertenece a mí y en el cual les va mal a mis perseguidores! Ésta es la filosofía. Metafísica, para ser más precisos. O más bien, una especie de religión. Todo esto es bastante complicado; y yo no le puedo explicar en pocos minutos todo mi sistema.[25]

Así, las apariencias de la ciudad de Alberto Cohen no son una física, sino una metafísica, no son imágenes, sino imágenes persistentes de la ciudad. Lo cual, sin embargo, no significa que se trata de construcciones estáticas. Dediquémonos por ello a la dinámica de esta imagen-espacio.

Lucha de las imágenes

En el segundo capítulo de la novela de Albert Cohen *Mangeclous,* publicada en 1938 y como siempre por la editorial Gallimard, se desenvuelve delante de los ojos del lector la vida animada que reina en el gueto judío de Cefalonia, en donde se reúnen los cinco amigos, los *Valeureux de France.* Si aquí los comerciantes y vendedores dominan el cuadro de la calle, allá serán los alumnos del Talmut los que rezan delante de su puerta, o dos rabinos, que se encuentran inclinados sobre un párrafo del texto y lo discuten con profusión. *Mangeclous,* la figura más grotesca salida de la pluma de Cohen, intenta interrumpir a los hombres de fe y provocarlos, en tanto les insulta gritando que Dios no existe. Acto seguido, sus contrarios se tapan los oídos. *Mangeclous,* que —como nos confiesa el narrador— en principio «muchas veces cree en Dios», pero a quien también le gusta que se le considere un «espíritu moderno», recurre a otra medida:

[25] Idem, p. 425.

> «¡Una bella mujer desnuda!» les grita de pronto por mera maldad al más devoto de los investigadores de la Ley Divina, a un hombre joven y pálido con ojeras, que de inmediato se imaginó, qué repugnante sería esta mujer desvergonzada, si se le desollara la piel en carne viva.[26]

El pérfido ataque de Comeclavos apunta hacia una parte vulnerable del contrario de ese momento. Sus palabras ya no podían avanzar hacia el interior de los judíos creyentes, porque éstos se habían tapado los oídos; también hubieran podido cerrar los ojos, e impedir con ello la irritación de su retina, lo cual habría interrumpido su recogimiento religioso. Es por ello por lo que el artero recurre al truco de producir un efecto en el *interior* de su contrario favorito haciendo uso de unas cuantas palabras, que a su vez le fuerzan a proyectar involuntariamente en su interior una imagen contraria a su devoción. A través de un impulso externo, las palabras de Mangeclous, se pone en movimiento un mecanismo, que a su vez inevitablemente e independiente de la voluntad de la víctima, hace nacer frente a su «ojo interior» la imagen de una mujer desnuda.

Ya la retórica antigua conocía el poder de la hipotiposis que nos plantea aquí Albert Cohen. La proyección de una imagen, producida por la conversación de otro, se realiza en ci espacio interior del mismo oyente y ciertamente no se deja suprimir de manera tan fácil. Sin embargo, el pálido joven, a quien no por primera vez le suceden tales impugnaciones por parte de los descreídos, reacciona con una estrategia muy original, en tanto modifica la imagen de la *dame impudique,* nacida involuntariamente en su interior, por medio de su fantasía y su voluntad de tal manera que los efectos eróticos se vuelven inofensivos. El procedimiento que se ha empleado descansa una vez más en un juego de identidad y diferencia, porque la dama sigue siendo la misma, aunque su condición de desnudez se radicaliza, ya que el hombre la despoja de su última prenda ayudándose de una serie de imágenes persistentes.

Podríamos con todo derecho preguntar si la transformación de la proyección de un cuerpo femenino erótico en una insuperable escenografía sádica le sirve a la devoción de este judío creyente. Sin lugar a duda, este proceso muestra por un lado el poder que tienen sobre nosotros las imágenes proyectadas en nuestro interior, y más aún, que en última instancia es la lucha por las imágenes la que decide qué es lo que rige el mundo de la imaginación y los «espacios interiores» del ser humano. Tampoco podemos dudar de que aquí se añade una dimensión política, de la cual estaba muy consciente el autor de la novela. Porque los mecanismos del antisemitismo descansan —como lo muestran las discusiones acerca de las marchas de los neo-bárbaros embanderados por la Puerta de Brandeburgo en Berlín— en última instancia en la lucha por los mundos de las imágenes de lo otro en la cabeza.

A su vez se pone de manifiesto en esta escena, a primera vista tan inofensiva y casi incidental del *Comeclavos* de Albert Cohen, que el impulso proveniente del exterior no necesariamente tiene que incidir en la retina, para desencadenar la lucha de las imágenes, porque también es posible provocar imágenes persistentes en noso-

[26] Cohen, *Mangeclous,* en (id.), *Œuvres, op. cit.,* p. 377.

tros por vías mediadoras y así, en el sentido de Goethe, dejarlas pasar dentro del sistema de transmisión de datos tan complejo de nuestra corteza visual a manera del cinematógrafo. El procedimiento de re-evocación de imágenes persistentes no se realiza mecánicamente por medio de un abrir y cerrar los ojos, sino que resulta de manera hipotipótica, por determinadas palabras que dice el otro. No es importante la formación precisa de la imagen creada en el receptor —por ejemplo, si se trata (independientemente de nuestras experiencias y nuestro deseo) de una mujer rubia o de cabellos negros, de piel blanca o morena, tal y como lo pudo haber percibido el lector al leer estos renglones—. Para el efecto incitador deseado, esto es, el efecto impulsador, es absolutamente determinante que la formación detallada de la imagen producida de manera involuntaria recurra a imágenes ópticas almacenadas en el oyente, que sean a su vez «imaginadas» y «reales». La autenticidad y el poder de convencimiento descansan precisamente en la fidelidad en el detalle, que en apariencia es individual; de ella y de una gran cantidad de detalles, quizá incluso superfluos, depende el *effet de réel*, el efecto de realidad en el sentido barthiano, con cuya ayuda nos cautivan o no las imágenes autoproyectadas.

Las imágenes del mundo en nuestra cabeza son aquellas que crean nuestro *Weltbild*. La hipotiposis es un procedimiento retórico y, a su vez, sin embargo, es un medio de lucha, para reordenar y poner en movimiento desde afuera las secuencias de estas imágenes en el interior del otro.

Los escritos de Albert Cohen trabajan con un gran número de imágenes e imágenes persistentes almacenadas, que se insertan con un objetivo muy determinado. Sí, se podría incluso decir que toda la economía de su escritura descansa en la creación de polos o imágenes diametralmente opuestos. La bipolaridad de estas oposiciones incluidas desde el principio —por ejemplo el espacio interior y el espacio exterior, el judaísmo y el cristianismo, el hombre y la mujer, la vida y la muerte— se trabajan sin que se pueda eliminar del todo la bipolaridad fundamental. Precisamente la *transgresión de fronteras* de las estructuras antinómicas pone en movimiento su polaridad de una manera nueva y dinámica, como sucede con la compleja feminidad (quizá también del complejo de feminidad) del Solal masculino; el seguir con vida del protagonista después de su muerte, la esencia judía en el cristianismo, la presencia del espacio exterior en el interior, etc. La bipolaridad, que desde el principio está presente, se traslada sólo en parte hacia una ambivalencia, pero en ningún momento se disuelve en una indiferencia.[27] Es en esto —y no solamente en la tendencia fundamental moralizante que puede observarse en las figuras de Cohen— donde radica probablemente —en contra de toda aquella autorreflexividad llevada por momentos hasta los absolutos extremos en sus textos—, que la obra de Albert Cohen se ubica claramente dentro de una estética de la modernidad, sin haberse radicalizado en dirección a estrategias de escritura posmodernas. ¿Pero cómo se pone de manifiesto esta asimilación y desgaste de contrarios en la escritura de Cohen con miras a las imágenes e imágenes persistentes de la ciudad diseñadas por sus textos?

---

[27] Para una definición de los términos ambigüedad, ambivalencia e indiferencia, véase Peter V. Zima, *Moderne/Postmoderne. Gesellschaft, Literatur, Philosophie*, Tübingen/Basel: Francke/UTB, 1997, capítulo IV.

Imágenes e imágenes persistentes de la ciudad

Una bellísima mañana de abril del año 1936 —las fragancias de las flores se derraman por la isla de Cefalonia— el enano Salomon Solal, quizá la figura que con mayor amor fuera desarrollada para el mundo novelesco de Cohen, realiza ejercicios de natación en seco en su balcón. Y como siempre, está hablando consigo mismo:

> «¡El mes de abril de Cefalonia», decía el solitario nadador, «es más bello y dulce que el mes de julio de Berlín! Sin duda. ¿Pero por qué demonios todos establecen sus ciudades capitales en lugares del frío y de la tristeza, y por qué los asientan en ríos negros? Me parece, que no tienen razón. Bueno, ellos sabrán mejor que yo lo que hacen».[28]

Aquellas capitales, a las cuales en la creación novelesca de Cohen —y con excepción de Berlín, también en su vida— les corresponderá un rol muy importante, de hecho se encuentran ubicadas, por lo menos en comparación con el archipiélago griego, en las regiones oscuras de *la froidure* y a orillas de ríos, que quizá no puedan ser calificados de negros, pero tampoco destacan por ser de un azul brillante. ¿Quién podría negar el contraste climático entre París, Berlín, Londres y Ginebra por un lado y el mar Jónico por el otro?

Pero el contraste entre el norte y el sur, que a través de las palabras de Salomon casi se perfila en blanco y negro, se fundamenta en un antagonismo estructurador de toda su obra entre luz y oscuridad y parece tan irreconciliable como aquel que existe entre la primera persona del singular y la tercera persona del plural, será reestablecido *y también* socavado. Solal, la figura central de la tetralogía novelesca, se ha convertido en un hombre del norte, que todavía se siente comprometido con el sur mediterráneo, mientras que los *Valeureux* son convencidos habitantes del gueto judío de su isla, sin, empero, dejar de sentir aprecio por las grandes ciudades del norte y sin cerrarse a los valores ideales representados por Francia, Suiza y Gran Bretaña. Alemania es la contraimagen de lo anterior. Se contraponen la despedida de Solal de su padre Gamaliel, que no quiere abandonar el mundo de su *ruelle d'Or*, de su callejón del oro en el gueto, protegido por la fortaleza y, más aún, la separación de su tío Saltiel (quien como nadie más trata de mediar entre los diferentes mundos culturales de la novela, sin renunciar a su judaísmo), a la llegada de los *Valeureux* a las capitales «del frío y de la tristeza», puesta en escena con tanto esmero y cariño por parte de Cohen. El arribo de esta pandilla a París introduce el capítulo dieciocho de la novela primeriza *Solal*, aparecida en 1930:

> Y a primeras de cambio, inmediatamente después de haber descendido del compartimiento del vagón, el tío Saltiel lo vio como su obligación saludar a la *Ville lumière* con un gesto ampuloso de su gorro. [...] Mangeclous se detenía por momentos y reprendía a todos los curiosos, que se mofaban. [...] Más tarde, los *Valeureux* deambularon por París con la única meta de saludar a las estatuas de los filántropos de la humanidad.

---

[28] Cohen, *Mangeclous, op. cit.*, p. 366.

> A las siete de la noche, los desprevenidos se encontraban frente al Ministerio del Exterior y desnudaban sus cabezas frente a la tricolor [...].[29]

La imagen no esbozada, pero sí evocada en este pasaje, de la *Ville lumière*, de la *ciudad-luz* y cuna de los derechos humanos, es la imagen de un París, a la cual los cinco judíos quieren dar una forma concreta, no sólo por medio del saludo simbólico a la bandera francesa, sino también antes, a través de la visita a las estatuas de los grandes benefactores de la humanidad. Aún no se percatan de la oscuridad en la ciudad de la luz.

El mismo procedimiento lleno de patetismo lo emplean Saltiel y Salomon también en su paseo por la ciudad de Ginebra, porque en la ciudad de la Sociedad de Naciones no únicamente visitan la universidad (en la cual Cohen había en otro tiempo estudiado), sino sobre todo aquellas estatuas de los reformadores[30] que así como en París no representan una dimensión nacional, sino una que abarca a toda la humanidad. Así se afianzan las imágenes acuñadas a través del estereotipo después por medio de la propia «experiencia» e impresiones de imágenes, aunque los habitantes de estas ciudades —como en el pasaje citado renglones arriba— se mofan de los recién llegados del Oriente, vestidos de una manera tan rara, y muy pronto fundirán sus mundos de imágenes antisemíticas con los *Valeureux de France*.

Al recurrir intencionalmente a la «ducha de las imágenes», se puede reconocer la verdadera razón por la cual Cohen, en la representación de su obra de teatro *Ezéchiel* en 1933, esto es, el mismo año que los nacionalsocialistas subieron al poder en Alemania, siguiera aferrado a la idea de proyectar mundos de imágenes antisemíticas y estereotipos; conducta que provocó un escándalo entre buena parte (en especial judía) del público parisino, así como también entre los críticos. Cohen no quiso admitir que había elegido un mal momento para tales proyecciones: lo que contaba para él era la lucha de las imágenes, la cual en el caso de esta puesta en escena sin embargo perdió. Por esa razón, Albert Cohen se apartó de una vez por todas del teatro y buscó en lo sucesivo desarrollar sus mundos de imágenes en textos en prosa. Independientemente del género que eligiera, rastreará a partir de los años treinta y en épocas posteriores el cliché que se creaba de manera hipotipótica en el público lector centroeuropeo al evocar la palabra «judío», e intentó lograr cambios en el mundo de las imágenes de sus lectores o su público observador partiendo de las proyecciones de esta imagen persistente fácilmente evocable de manera mecánica en un ambiente antisemítico en Europa. Aquí, en última instancia no importaba si sus imágenes se creaban, como en el teatro, sobre todo a partir de impulsos exteriores sobre la retina y/o en el centro

---

[29] Cohen, *Solal*, en (id.), *Œuvres*, *op. cit.*, p. 226.

[30] Cohen, *Belle du Seigneur*, *op. cit.*, p. 132: «Después visitamos el Muro de la Reforma, que es impresionante. Descubrimos nuestra cabeza frente a los cuatro grandes reformadores y guardamos un minuto de silencio, porque el protestantismo es una religión noble, y además los protestantes son muy respetables, muy correctos, eso se sabe». También en esta escena los *Valureux* se encuentran confrontados con el comportamiento poco tolerante y correcto de la población ginebrina.

óptico o si las imágenes surgían, como sucediera en la literatura, a partir de impulsos interiores, aunque para nosotros su decisión en favor de un mundo de imágenes «interiores» no carece de una lógica interna.

También en este caso salta a la vista el juego de identidad y diferencia; aquí, en la lucha de imágenes, una simple contraimagen nunca habría tenido el suficiente impacto. Así, en un primer momento, se evocan asimismo las imágenes positivas de las ciudades, para someter estas imágenes persistentes, en un segundo paso, a un cambio voluntario. Esto se realiza —limitándonos a las dos ciudades París y Ginebra— por medio de aquellas escenas de índole de pesadilla tan cuidadosamente elaboradas, en las cuales el protagonista Solal, como encarnación del *juif errant* (judío errante), vaga por las calles de las grandes ciudades centroeuropeas de la misma manera como lo hiciera el niño en su décimo cumpleaños, en su *Jour de mes dix ans,* cuando andaba errando por las calles de Marsella. Solal, a quien, por haber intervenido en favor de los judíos alemanes, habían echado de su puesto directivo en la Sociedad de Naciones y le habían despojado de su ciudadanía francesa, vaga —liberado temporalmente del suplicio de una relación de amor convertida en un «amor químicamente puro» *(amour chimiquement pur)* con Ariane— por un París cuyos muros con sus inscripciones estereotipadas *Mort aux Juifs* le convierten a él en un «judío químicamente puro». Las calles y plazas de París son nombrados como marcaciones del camino y de la identidad y le permitirán así al lector seguir las trayectorias que Solal sigue como errante con la ayuda de un mapa. Señalan también los patrones de movimiento y procesos de comprensión de una figura individual y colectiva, que se le presenta al público lector topográficamente y en paisajes citadinos cada vez nuevos y diferentes.

Y sin embargo: la inscripción «¡Mueran los judíos!», que lo hace retroceder cada vez de nuevo al «pequeño gueto, nuestro pequeño gueto»[31] de su habitación del hotel, vincula a todas las ciudades del cristianismo, todas las metrópolis del Occidente entre sí y borra sus diferencias, a pesar de la multiplicación de los nombres de calles y plazas parisinas conocidas: «Cuántos deseos de muerte para los judíos en estas ciudades del amor al prójimo».[32]

Más allá de las diferencias entre cada una de las ciudades aparece una identidad que hace que la proliferación de aquellas imágenes evocadas por los nombres de calles famosas salga a relucir en la identidad del deseo de muerte homogéneo expresado en ellas: «*Mort aux Juifs!* En todos lados, en todos los países, las mismas palabras».[33] Por eso no sorprende que Cohen deje vagar a su héroe Solal en un capítulo inmediatamente posterior de su novela *Belle du seigneur,* ya no por las calles de Paris, sino por las de Ginebra —en una búsqueda no menos imposible de un lugar en la Sociedad de Naciones, en la Société des Nations—. En una carta casi sin punto ni coma dirigida a su amante, Solal reflexiona en un *stream of consciousness* muy consciente, acerca de la situación de su vida y las alternativas que le quedan:

[31] Ídem, p. 849.
[32] Ídem, p. 852.
[33] Ídem, p. 861.

> afuera anduve por las calles y arrastraba mi desdicha tras de mí y extrañaba a mi tío Saltiel oh volverle a ver poder vivir con él no imposible él estaría infeliz verme tan caído no le puedo dejar sufrir así deteniéndome frente al lago rompo las dos cartas los dos grandes inventos mi gran esperanza y las tiro al lago y veo cómo se las lleva la corriente las calles las calles las calles y pienso liberarte a ti de mí dejarte todos mis dólares depositarlos para ti en un banco y yo vivir con ellos en el sótano, estaba cansado no había comido nada inclinado sobre mi máquina de escribir [...].[34]

A su errar en Ginebra, que acuña de la misma manera como la *errance* en París del capítulo anterior la estructura completa del texto de esta larga carta, Solal solamente puede oponer tres alternativas: por un lado el retorno a su isla patria donde se encuentra su tío Saltiel, un regreso al gueto patrio, que como alternativa viable es rechazada de inmediato; por el otro lado existe la posibilidad del suicidio, esto es, la destrucción física del judío, que deja atrás todas sus pertenencias, que se acerca a la «solución final» de la pregunta de los judíos, perseguida en última instancia por los nazis; y finalmente *«la cave»*, una vida en la clandestinidad, que tiene sus referencias en muchas partes diseminadas a lo largo de toda la obra de Cohen.

Con ello se delinearon tres movimientos alternativos que podrían liberar al *juif errant* de su vagabundeo por las ciudades occidentales. Una existencia desterritorializada busca con desesperación la perspectiva de una reterritorialización, en éste o en otro mundo. Pero ninguna de las posibilidades aquí esbozadas le ofrecen al héroe del ciclo novelesco una salida, por lo que su final tiene que consumarse también con el final seguramente ambivalente del ciclo mismo en *Belle du Seigneur*. Que haya una cuarta posibilidad que se perfila en la novela como alternativa para los judíos —la del sionismo y la fundación del Estado de Israel— sólo lo podemos mencionar al margen, porque tal temática se relaciona con la pregunta acerca de una reterritorialización, que ya he intentado elucidar en otro trabajo.[35]

Recapitulemos, pues, que desde este punto crítico y ante el peligro de una destrucción física de los judíos, las ciudades de Europa se convierten casi en una. Sus marcaciones identificatorias se adhieren a la superficie, debajo de esta planicie, sin embargo, termina el juego de las diferencias. Las fronteras entre las diversas ciudades se han puesto en movimiento y se desvanecen. En la lucha de las imágenes la *Ville lumière* y las estatuas de los bienhechores de la humanidad se enfrentan a una ciudad subterránea, en la cual las figuras de un pueblo borrado de la superficie adquieren grandeza épica. Dentro y, más aún, debajo de la ciudad de las luces que Albert Cohen tiene que abandonar intempestivamente porque los nazis se estaban acercando a esa ciudad, se abre otra ciudad, cuyas imágenes e imágenes persistentes nos ocuparán a continuación.

---

[34] Ídem, p. 875.

[35] Véase la parte final de mi ensayo «Albert Cohen: "Jour de mes dix ans"», *op. cit.*

La ciudad subterránea

Los *Valeureux*, que llegan a Ginebra o París como si proviniesen de otro mundo, siempre sabían hacia dónde se tenían que dirigir para encontrar el centro espiritual, la esencia de las ciudades por ellos visitadas. En cambio para Solal, expulsado de la sociedad de Europa, ya no hay centro: va errando por las ciudades, que por cierto no representan las estructuras de ciudad voluntariamente descentradas, pero probablemente han perdido su centro original. Al núcleo vacío de la ciudad se le puede oponer solamente el espacio interior más o menos protegido del gueto, sin importar si se trata de una habitación de hotel o de una casa que comparte con la amante, cerrada hacia el mundo exterior. Los espacios interiores están construidos a manera de contraespacios.

Pero hay una forma más de gueto, que requiere de nuestra atención en relación con las imágenes de la ciudad. En la primera novela del ciclo, Solal, el marginado, que ha podido obtener altos cargos, compró un palacio medieval, en el cual convive con su amante Aude. Sólo por casualidad ella logra descubrir el secreto de la compra de la *Commanderie,* cuyo nombre representa una de las múltiples alusiones a la obra *En busca del tiempo perdido* de Proust.[36] Aquí, de hecho, un judío ha comprado un lugar de tradición cristiano-occidental, y lo ha convertido en un mundo del judaísmo. Aude se ha percatado de que su amante baja por una puerta secreta a una enorme habitación subterránea, similar a una catacumba, de la cual ella cree haber oído ya antes voces. Solal, quien por el amor a Aude y por motivo de su orientación hacia el Occidente —como se podría formular paradójicamente— ha roto temporalmente con su padre Gamaliel y con el judaísmo, le relata a su adorada la reconciliación con su padre y sus consecuencias:

> «Me arrojé a los pies de mi padre, y este hombre misericordioso me ha perdonado. Me dio la orden de instalar un alojamiento secreto en mi alojamiento europeo. Yo obedecí. —Él es sabio y entiende que tengo que proseguir mi vida occidental. —He dejado venir a los Solals, aquellos de Cefalonia y los que provenían de otros lados. Una ciudad bíblica pululaba bajo la residencia de su Excelencia. De día en el ministerio, en la Cámara, en las reuniones del partido. Y en las noches me voy a mi tierra. Y de día como en la noche estoy triste, tan triste».[37]

Al mundo occidental en la superficie se le equipara un mundo no occidental, una «ciudad bíblica» subterránea, invisible para el no iniciado. El protagonista se encuentra tan dividido entre los espacios del día y de la noche, del mundo «occidental» y «judío», como la ciudad en este momento se desmembraba en una superficie «cristiana» y un mundo subterráneo «judío».

---

[36] Las alusiones a Proust son muy numerosas en todo el ciclo de novelas y comienzan ya desde la primera frase de *Solal*: «L'oncle Salriel s'était réveillé de bonne heure». *Un inápit pour en cacher un autre:* un anti-Proust se deja vislumbrar, porque una novela empieza con un temprano ir a la cama y la otra con un levantarse temprano.

[37] Cohen, *Solal, op. cit.*, pp. 290 s.

Así por primera vez se realiza en este capítulo de *Solal* la reunión espacial de aquellos dos polos que acuñan la imagen de la ciudad en la obra novelesca de Albert Cohen. El gueto judío de la isla mediterránea Cefalonia se proyecta en el espacio interior de la ciudad occidental, en tanto existe entre ambas ciudades una tensión que se representa como no distensible (y para Aude es insoportable). La triste amante pone a Solal frente a la alternativa; tiene que decidirse por uno de los mundos, por una ciudad o la otra. Cuando él se niega, ella le abandona y a su vez le expulsa de la *Ville lumière:* Solal pierde en brevísimo tiempo todos sus cargos. La tensión, que no se deja distender en Solal, se agudiza de tal manera bajo las condiciones históricas del período posterior a la toma de poder de Hitler, que una de las ciudades trata de extirpar con todo y raíces la ciudad de los otros.

Si Salomon ya al inicio de *Mangeclous* había mencionado lleno de temor, desde una lejanía segura, las persecuciones de los judíos en Alemania, la visita de Solal al centro de Berlín de los años treinta en *Belle du Seigneur* se convierte en un viaje al final de la noche, a través de una ciudad que se hunde en el horror. Una vez más, el viaje es representativo para el proceso de toma de conciencia, aunque éste adquiera rasgos de pesadilla. Sólo por una casualidad, Solal se puede poner a salvo de los bárbaros vociferantes, de las hordas nazis, en un sótano, en el cual la enana Rachel se ha convertido en la figura central de un mundo judío, cuya existencia estaba radicalmente amenazada. También aquí se ha creado una *ville biblique,* construida como un contramundo por momentos grotesco, absurdo frente a un mundo exterior, que por su lógica mortal en la novela se ha convertido en el abogado del Occidente. Desde el mundo oscuro de los sótanos ya sólo se percibe acústicamente el mundo exterior. Pero también en este plano se forma un agudo contraste:

> De pronto afuera volvió a comenzar un gran ruido, y junto al martillar de las botas resonaba canto alemán, el canto de la maldad, el canto del deseo alemán, del deseo de la sangre de Israel, cuando salpica bajo los cuchillos alemanes. *Wenn Judenblut unter'm Messer spritzt* (cuando la sangre judía salpica bajo el cuchillo) cantaban las jóvenes esperanzas de la nación alemana, mientras en el sótano contiguo se alza otro canto, el canto en alabanza a lo eterno, el canto pesado del amor, que se elevaba desde el fondo de los siglos, el canto de mi Rey David.[38]

En el canto culminan las disonancias de ambos mundos, en tanto —como es frecuente en las representaciones de convicciones religiosas en Cohen[39]— el sonido ocupa el lugar de la imagen, el oído el del ojo. En lugar de imágenes, hay imágenes de sonidos, que pone delante de los ojos del lector por última vez lo que ya no es representable en la imagen de la sangre salpicante, articulada en lengua extranjera. Las imágenes de la ciudad en Cohen se vuelven cada vez más oscuras en el ciclo de novelas; y también son imágenes persistentes en el sentido de que son imágenes de la ciudad después de la experiencia de un antisemitismo que se esta volviendo virulento, y de la Shoa. Las imágenes persistentes se convierten en imágenes nocturnas,

---

[38] Cohen, *Belle de Seigneur, op. cit.,* p. 514 (la cita en letras cursivas en el original está escrita en alemán).
[39] Esto se muestra de manera especialmente relevante en su último libro, los *Carnets 1978.*

como imágenes de aquella noche, que invadía la superficie del tan civilizado Occidente. Así se crea un proceso en tres escalas, que se extiende desde una percepción de la ciudad a través de la retina, pasando por la evocación de imágenes persistentes superpuestas y estereotipadas que se producen gracias a ciertas marcaciones, para finalmente desembocar en una situación en la que el juego de diferencias progresivamente se debilita y conforma estructuras espaciales homogéneas, dentro de las cuales se pierden los pasos del *juif errant*. A la proyección de la ciudad hacia el espacio interior le sigue un desarrollo de la ciudad dentro del espacio interior, que, bajo el peso de los acontecimientos históricos, paulatinamente se va oscureciendo.

No resulta difícil vincular este último espacio interior oscurecido y amenazado de muerte final con aquellas imágenes de procedencia (a primera vista) romántica que Cohen evoca por última vez en sus *Carnets 1978*. También allí el movimiento sin rumbo fijo del yo por las calles de Marsella pasa a una casi total inmovilización debajo de la tierra e incluye, como si fuera a cámara rápida (y utilizando de manera concentrada los mismos elementos), el traspaso —también éste un traspaso de fronteras— de la ciudad de los vivos a la ciudad de los muertos:

> Una vez de regreso en la Canebière, bajo los ojos al caminar y me muerdo los labios para no llorar. «Cansado de la vida», escribo con el dedo en el aire. Después escribo la palabra «catalepsia». Es una palabra que he leído en un libro, y me he enterado por el diccionario que significa que uno ya no se mueve, que uno está como muerto. Mientras no me sepulten vivo, por equivocación. Despertaré en mi féretro y gritaré y oiré los pasos de los vivientes, que caminan por el cementerio y gritaré que deben venir para liberarme, pero ellos no me oirán, y yo gritaré, suplicaré, me asfixiaré, la tapa del féretro aplasta mi nariz, que está viva. En el camino de regreso le pediré a mamá que se asegure de que realmente esté muerto, cuando me haya muerto, y que me clave un cuchillo en el corazón, para mayor seguridad. Basta, no pensar más en la catalepsia.[40]

Imágenes persistentes después de la Shoa

El desarrollo representado en la creación de Albert Cohen es el de una constante desterritorialización, que acopla la cultura judía perseguida, así como el escribir judío mismo a espacios interiores, que no tienen que estar ubicados en espacios localizables. Las imágenes de la ciudad que se deducen de aquí se deben en última instancia a la perspectiva de este espacio interior, han sido vistas desde éste. Lo cual significa que las imágenes de la ciudad cada vez se diferencian menos entre ellas y sus marcaciones ya no remiten a diferencias fundamentales, por lo que estas imágenes de la ciudad son intercambiables entre sí en una sucesión de imágenes persistentes. Las fronteras se desvanecen. La superposición de las diferentes estructuras de imágenes se realiza de tal manera que cada imagen es el resultado de las estructuras anteriormente retratadas, por lo que en la imagen concreta de alguna ciudad en particular siempre caben las imágenes persistentes de otras ciudades.

[40] Cohen, *Carnets 1978*, *op. cit.*, p. 1129.

En las escrituras de Cohen estamos delante de una retina literaria de alta sensibilidad, que a diferencia de una pantalla o una simple superficie de proyección archiva en sí los procesos de exposición de luz sucesivos y, por lo tanto, exhibe diferentes sensibilidades en su superficie. Las imágenes de *una* ciudad contienen siempre las imágenes persistentes de otras ciudades, la «sucesión de las imágenes» nos parece en sí nítida, pero se ha intercalado furtivamente algo de lo anterior en lo posterior, en el sentido que le diera Goethe.[41] La imagen textual de la ciudad también es marcada por una intertextualidad anterior, por una tradición de imágenes literarias. Por lo tanto, las imágenes de las ciudades en la obra de Cohen podrán parecer quizá a primera vista estereotipadas —y en esto podrá radicar la razón por la cual (hasta donde yo tengo conocimiento) no se han efectuado investigaciones acerca de la imagen de la ciudad en Cohen: sin embargo, ellas desarrollan su propia dinámica y multiformidad en aquella red de referencias de la retina que las diversas imágenes de las ciudades producen entre ellas.

Hemos visto cuánto le adeuda la perspectiva del espacio interior de la ciudad en la obra de Cohen a la *condition juive* de su escritura y cuánto le debe a los procesos de conocimiento y a la hermenéutica de los movimientos en el espacio exterior. El alejamiento hacia una perspectiva desde los sótanos, que ya aparece en *Solal* de Cohen y posteriormente, en *Belle du Seigneur* provisto con otro trasfondo histórico, nos podrá acercar a la manera tan inhumana en la que se llevó a cabo la guetización de los judíos en el siglo XX. Se trata de un desarrollo que en su consecuencia lógica llevarla a los campos de concentración del *Tercer Reich* y formaba estructuraciones del espacio, que en las obras de Albert Cohen a partir de 1945 jugarán un papel tan importante y por momentos omnipresente desde el punto de vista estructural. La visión de Berlín desde el sótano oscurece la imagen de la ciudad y lo sustituye por un mundo de los ruidos y sonidos, que suenan tanto más amenazantes por cuanto contienen la anunciada maquinaria de destrucción. Por la activación de imágenes persistentes y sonidos posteriores, esta amenaza puede ser proyectada con facilidad una vez más en las cabezas de los coetáneos por los neobárbaros con su paso martillante.

Sin duda, las grandes metrópolis centroeuropeas —y Berlín resalta aquí como ejemplo paradigmático para muchas otras— después de la Shoa se han convertido en otras ciudades. Desde esta perspectiva los debates que se reavivan de vez en vez acerca de la revivificación de los «Dorados Años Veinte» en Berlín, son infantiles y altamente preocupantes. Sin los judíos, los «Dorados Años Veinte» simplemente serían impensables. ¿Cómo podría uno escribir sobre estas ciudades? Sabemos que, dejando de lado la famosa sentencia de Adorno, en la que decía que ya no era posible la creación lírica después de Auschwitz —tesis en su tiempo controversialmente discutida—, la ciudad ha vuelto a las literaturas *post-shoa* de Europa y ocupa allí, tal y como lo ha hecho desde siempre, un vastísimo espacio, hoy quizá de mayor importanela que antes de 1933. Han surgido ciudades cuya desterritorialización empero no se realizó de la manera como la presentara Cohen. Quizá la exposición,

[41] Goethe, *Farbenlehre*, *op. cit.*, p. 69.

observable tanto en el arte como en la literatura, de una metrópoli que prolifera en la superficie (y precisamente no hacia la profundidad), podría ser característica para un nuevo discernimiento de la ciudad (pos) moderna, que se limitaría a áreas y superficies, ignoraría los centros y estaría atravesada de movimientos tanto inconstantes como errantes.[42]

El filósofo y estudioso de la cultura Jean Baudrillard se acercó a esta ciudad de la segunda mitad del siglo XX en los Estados Unidos —siguiendo aquí las sugerencias de Néstor García Canclini— de igual manera a como lo hace el sociólogo, esto es, entrando por los *highway* y los *freeway* y encontró así vínculos entre las metrópolis de esta manera observadas y los desiertos de los estados del Sur de Norteamérica, que también se extienden en su superficie,[43] y plasmó sus escrutinios, valiéndose de la metonimia, en su diario de viaje *Amérique*. El desierto, así como también la metrópoli de Baudrillard, se caracteriza, por una carencia en el subsuelo, por la falta de agua. Por lo tanto, su especificidad es la de la fisonomía de la(s) superficie(s). ¿No podría ser que la otredad, seguramente avistada por Baudrillard y que aún se puede observar (incluso desde la perspectiva del avión, que también aprecia el autor de *Simulacres et simulation* [44]) en las ciudades europeas, tenga que ver con el hecho de que en ellas haya habido un proceso de marginalización y de destrucción sin equivalente en la historia? ¿Cómo rememoran las ciudades europeas este pasado oscurecido y opacado? ¿Se reflexiona en las superficies (actuales), o las superficies de las ciudades actuales elaboran profundidades sólo allí donde éstas les fingen o simulan una aparente continuidad histórica y les recubren las grietas? ¿Cuáles son los rastros de la ausencia y más aún de la falta?

Sería demasiado simple relacionar la respuesta de estas preguntas con una petición (ya posterior) a favor de un monumento en conmemoración del Holocausto en Berlín que, entretanto, incluso el alcalde regente de la ciudad tuvo que aceptar a regañadientes. ¡Qué triste es este hecho de que esta contraciudad complementaria no quiera ser una ciudad para todos los grupos de víctimas y desterritorializados por la barbarie y se perpetúe de manera tan dolorosa la división de los espacios! No reterritorializa con ello, sino que de nuevo desterritorializa. ¿Qué sólo podremos esperar un nuevo amojonamiento y demarcación de fronteras de ella, de esta oportunidad desperdiciada por los descendientes de los culpables y de las víctimas?

Más provechosa y directa es la literatura. Las imágenes de la ciudad, tal y como las esbozara Cohen, con sus perspectivas de espacios interiores tan dominantes, seguramente han caído en el olvido: sus imágenes persistentes y también sus perspectivas del interior y *caves* o imágenes de cavernas se han descolorido, seguramente por la fuerza de impacto de sus imágenes del amor. Para Solal habría

[42] Véase para ello la bella contribución de Nelson Brissac Peixoto, «Periphere Moderne», en Haus der Kulturen der Welt (ed.), *Die anderen Modernen. Zeitgenössische Kunst aus Afrika, Asien und Lateinamerika*. Heidelberg: Edition Braus, 1997, pp. 29-32.

[43] Véase la introducción y el primer capítulo de Jean Baudrillard, *Amérique*, Paris: Grasset, 1986, así como el segundo capítulo del presente volumen.

[44] Como ya vimos, ésta sería según Néstor García Canclini la perspectiva preferida del científico de la comunicación.

sido imposible no percibir en las calles de Ginebra también las imágenes persistentes de Marsella, París o las de otras ciudades. Más sustancial que un monumento impresionante —cuyos salones de recuerdo y de documentación subterráneos en la discusión actual representan una ampliación significativa a los planes originales[45]— podría considerarse un intento de volver a resucitar en la retina —tal y como lo comprendiera Goethe— de manera crítica las imágenes persistentes ya borrosas por medio de la literatura y del arte en nuestro devenir cotidiano. Si cerramos los ojos y los volvemos a abrir, entonces podemos reconocer en la imagen de nuestras ciudades que crecen en su superficie, quizá aquellos sótanos, aquellas ciudades debajo de las ciudades como imágenes bajo las imágenes, que los escritos de Albert Cohen habían diseñado, acompañando e ilustrando los decenios más crueles de antisemitismo de nuestro milenio. Los espacios de la ciudad entran, entonces, en su calidad de mundo en la cabeza, en una dinámica nueva y revivificadora. Como imágenes persistentes —a diferencia de las fotografías— se adaptan dinámicamente a nuestros espacios urbanos que cambian con tanta rapidez y se encuentran por lo tanto en permanente movimiento. Nacen como imágenes hipotipóticas bajo nuestras percepciones de la retina y representan los resultados simbólicos de recuerdos, que desarrollan, más allá de nuestro mundo de experiencia netamente personal e individual, una nueva y propia dinámica.

[45] La discusión acerca de estos salones subterráneos, que comenzó al terminar este capítulo, aún no ha concluido. Aunque (y no solamente con miras a las concepciones de Cohen) la instalación de un *lieu de mémoire* en la parte subterránea de esta ciudad, en las *cavernas de Berlín*, sería una excelente idea.

DIEZ • PASAJE

En el columpio

Pfeiffer con tres efes y los linderos de la juventud

No solamente la geografía física, los Estados nacionales o los niveles de la sociedad, no únicamente los diferentes medios, las artes o la naturaleza, no sólo las disciplinas científicas, los géneros literarios o las literaturas nacionales, los paisajes, los mitos y los géneros humanos conocen los linderos, sino también las diversas fases de la vida, la juventud y la madurez, que en alemán moderno se distingue a su vez con el neologismo *aging*. La pregunta acerca de los linderos de la juventud ha sido y debe ser objeto de estudio, al lado de muchas otras secciones de la ciencia, tanto de la literatura como de las ciencias de la literatura.

Una característica inevitable en la discusión acerca del tema juventud es que este campo temático lo tratan por regla general autores y docentes, que por lo menos en el sentido biológico ya no disponen de la misma, e incluso a los ojos de sus lectores o de sus estudiantes ya son bastante maduros. Así el acercamiento a este tema viene acompañado de un halo de melancolía, casi cierta nostalgia. Una frontera clara parece no existir entre el sujeto investigador y el objeto que se desea estudiar, el cual ni desde el punto de vista biográfico y menos del biológico puede ser realcanzado y jamás se podrá volver a encontrar, aunque se inicie una especie de «búsqueda del tiempo perdido». Este amojonamiento de los linderos es siempre subjetivo; pero sea cual fuere la definición que le demos al término juventud (y sólo al final de este capítulo propondremos una): precisamente aquel que enseña en la escuela o en la universidad tiene trato con la juventud, pero ya no dispone de ella —y esto lo digo en el doble sentido de la palabra—.

Por momentos, los linderos se imponen de manera sutil, y muchas veces, empero, siguen la modalidad de la marginación: «No confíes en nadie que haya rebasado los treinta». Aquel lema de los años sesenta y setenta constituía un amojonamiento que partiendo de la fascinación por el número redondo, de la cual no nos podemos sustraer del todo los que nos encontramos acá y acullá del amojonamiento, servía para perfilar una cultura propia en el sentido de una contracultura. Quizá la popularidad del tema «juventud» tenga que ver con la situación elemental delineada hace un momento. ¿Se puede reflexionar sobre el tema de la juventud sin in-

volucrarse con la experiencia de la cual dispone la propia existencia? ¿Se puede discurrir acerca de la «cultura de la juventud» sin intercalar los reflejos de un pasado caduco y sin posibilidad de volverlo a revivir, en la cadena (no perpetua) de *mois successifs*?

Sin lugar a dudas, la obra de Proust, *En busca del tiempo perdido*, nos ofrecería un excelente punto de partida para meditar, en un nivel de reflexión muy alto, acerca de las posibilidades de reacción que tiene el ser humano ante la linealidad de la vida y, más aún, acerca de las posibilidades de trascender, en el plano del arte, la sucesión inevitable que se vive en el devenir cotidiano y de «vencerla» artísticamente —y esto siempre significa lúdicamente—. Sin embargo, se nos ofrece una oportunidad, a primera vista quizá más sorprendente, de enfrentar este tema en otro nivel, en cierto sentido más «cotidiano», sin perjudicar con ello nuestro alto nivel de reflexión. Porque podría ser que en la cultura cotidiana alemana haya una especie de «escena original»: aquella adaptación al cine que tanta fama alcanzara de la novela aparecida en 1933 de Heinrich Spoerl y Hans Reimann, en la que Heinz Rühmann jugara el papel protagónico, que le es familiar a todos aquellos que se socializaron en Alemania.

Estamos hablando —y no podría ser de otra cosa— de la *Feuerzangenbowle (Ponche de arrac y vino)*, una película que se estrenó ya en plena lluvia de bombas durante el Tercer Reich en el año 1944, y suele proyectarse con la misma frecuencia y regularidad en la televisión hasta nuestros días. ¿Quién no recuerda la sugestiva escena inicial? Se trata de una tertulia de hombres realmente maduros, que rememoran su propio tiempo en el colegio. Únicamente el protagonista, quien educado lejos de las escuelas públicas en la hacienda de sus padres (y cuya imagen siempre se superpone, incluso durante la lectura de la novela de Spoerl, a la imagen de Heinz Rühmann), no puede participar de los recuerdos nostálgicos, alegres y llenos de emoción de una vida escolar de ese tipo. Porque este hombre de ya veinticuatro años, y todos le compadecen, nunca había visitado una escuela superior, nunca había conocido por propia experiencia la comunidad de grupo en una escuela. Le pesa mucho la falta de juventud, le envejece:

> Hans Pfeiffer se siente abatido y lleno de envidia. Seguramente debe ser algo magnífico, un colegio con maestros de verdad, grupos de verdad y compañeros de verdad. Con sus veinticuatro años se siente como un anciano entre los señores maduros.[1]

Y precisamente por eso a él se le concede lo que en última instancia nos es vedado: trascender los límites hacia la juventud, volver a ser joven y sentarse, a pesar de ser escritor titulado y con renombre, en el banco escolar (por cierto, en una pequeña ciudad de nombre Babenberg, ya el nombre tenía que implicar una filmación[2]) y

---

[1] Heinrich Spoerl, *Die Feuerzangenbowle. Eine Lausbüberei in der Kleinstadt*, Düsseldorf: Droste, s. f., pp. 12 s.

[2] El tema se ha filmado hasta ahora tres veces —en 1934, en 1944 y en 1970—. La versión más famosa sigue siendo la que se estrenó en enero de 1944, con Heinz Rühmann, que en aquel entonces no tenía veinticuatro sino cuarenta y dos años. Un probable futuro rodaje ya estaba incluido en el texto: «Pfeiffer tiene escrúpulos. Claro, es un chiste genial, quizá también material para una novela o una película». Spoerl, *Die Feuerzangenbowle*, *op. cit.*, p. 13.

penetrar en aquel dominio que seguramente podemos considerar como un contexto de cierta importancia en nuestra cultura de juventud. El éxito persistente de una novela que pertenece sin lugar a dudas, tanto en su versión novelada como en la del cine, a las ficciones más conocidas del espacio alemán, podría tener su fundamento en el juego con los linderos de nuestra juventud, porque al Dr. Hans Pfeiffer, al escritor distinguido —a «Pfeiffer con tres efes» le es concedido el privilegio de poder revivir un fragmentito de la propia «juventud» no vivida y además retornar lleno de felicidad a su propio presente—. Como símbolo de este enriquecimiento existencial gracias al juego con los linderos, se le entrega el regalo más grande de la vida, la hija del director de aquella escuela que él tuvo el privilegio de visitar y animar con sus picardías infantiles y travesuras de joven; una felicidad de la vida que se puede leer en más de un sentido como desciframiento de una metáfora: es el amor juvenil, que él nunca había conocido, que no sólo le es regalado como amor hacia la propia juventud, sino, a su vez, en forma del amor que esta juventud siente por él. La naturaleza de tal amor juvenil es narcisista y quizá en todo quehacer con la «juventud» —y no sólo con la propia— esté contenida una corriente narcisista subterránea.[3]

Para evitar malos entendidos: con lo expuesto renglones arriba no quiero sugerir que la gente que se reúne —digamos— para presenciar una lectura de autor o una conferencia sea comparable con aquella tertulia de hombres maduros que celebran muy a gusto y un poco ebrios sus travesuras con sus viejos maestros y su propia juventud pasada, en tanto a uno de los miembros de la ronda le cayera en suerte no sólo reflexionar sobre esta juventud o volverla a resucitar, sino de poder volver a ella —aunque únicamente fuera por el tiempo no de una película, sino de un fragmento de texto o una conferencia—. Vemos, sin embargo, que al hablar de la juventud y de la cultura de la juventud desde un principio chocamos con el problema de los linderos (y a su vez del espacio mismo). La juventud, podríamos decir, como objeto de investigación es una zona de continuo tránsito que está empero separado de su sujeto de investigación —mientras éste no sea un o una joven— por una frontera insuperable (aunque no en el arte). Lo cual, sin embargo, no significa que dentro del espacio de la juventud no se pueda plantear el problema de los linderos. Al contrario, es precisamente la transgresión de fronteras la que provoca las ganas de vivir y amar; no obstante, ésta a su vez tiene como consecuencia una despedida irrevocable de la propia juventud. Para la explicación de este hecho, de ninguna manera banal, quizá puedan servir las reflexiones que realizaremos en torno a la novela *Il barone rampante* de Italo Calvino, publicada en 1957, aunque no se limitarán a este planteamiento del problema.

[3] Tampoco aquí nada cambia aunque en la última página de la novela se vuelva a situar toda la historia en el plano de lo inventado y lo único real sea el principio, esto es, el ponche de arrac y vino. Pero qué ecos habrán tenido estas últimas frases de la novela publicada por primera vez en 1933 y de la producción fílmica de 1944, en el contexto de un Tercer Reich que se encontraba cerca de su hundimiento, con su maquinaria de propaganda y entretenimiento sobre el espectador de cine de aquel momento: «Ciertos también son nuestros recuerdos, que cargamos dentro de nosotros; los sueños, que hilamos y las nostalgias que nos impelen. Con esto debemos conformarnos» (ídem, p. 191). La figura y las vivencias del Dr. Hans Pfeiffer sin lugar a duda son más complejas y tienen más capas de lo que el discurso del narrador nos quiere hacer creer.

El barón en los árboles y los linderos del juego

En el centro de esta novela dividida en treinta capítulos de numeración sucesiva, que seguramente se cuenta entre las más bellas en la obra completa tan vasta y multifacética de Calvino, se encuentra el fenómeno de los linderos. Ya al inicio del primer capítulo, que desde la frase inicial introduce la fecha del 15 de junio de 1767, se despliega un acontecimiento narrado por Biagio, el hermano menor del protagonista Cosimo, que de esta o una manera similar habrá podido desarrollarse en la mesa a la hora de la comida en cualquier lugar y no sólo en Italia. No por casualidad le recuerda al lector alemán otra «escena original» de la cultura alemana, la del *Suppenkaspar (El melindroso)*. Cosimo Piovasco di Rondò, hijo mayor del baron de Rondò y su mujer alemana, la hija del general von Kurtewitz, se niega rotundamente a comer una sopa de caracoles, a la cual le sigue como plato principal un manjar de caracoles. Esta composición infame y alevosamente calculada es un producto que ha creado la hermana de Cosimo, Battista, cuyo pasatiempo favorito, tolerado por la familia, es el juego cruel con algunos animales de su alrededor; entre otros, captura y decapita no sólo caracoles, sino también maltrata a muchos otros animales, entre otros, lombrices, ratones o pájaros y después los ofrece, aderezados de las más diversas formas, como especialidades gastronómicas.

Ante este telón de fondo, ya en el primer capítulo nos percatamos de una serie de atropellos de linderos, de marginaciones y de transgresiones. Porque cierto día, Cosimo, en aquel entonces de doce años, y su hermano Biagio, de ocho años, descubrieron el barril, aquel «infierno de caracoles»,[4] en el cual Battista tenía presos a los caracoles que ella había juntado —los cuales por su lentitud son algo así como los contraanimales de una modernidad en aceleramiento, que justo en aquel tiempo se inicia—. Taladrar un orificio y liberar a los caracoles fue un acto sencillo para los dos niños. La hermana Battista descubre ya en la noche su acción, la considera como atropello de un lindero doble, aquel impuesto a los hermanos y el otro a los caracoles. El severo padre castiga esta transgresión con una paliza y con la condena al encierro con pan y agua.

El atropello del lindero tiene como respuesta una marginalización espacial por un período temporal limitado. Al ser reincorporado a la ronda de la mesa familiar se le pone como preámbulo agravante el tener que comer precisamente la comida ya mencionada de caracoles, y es aquí donde se incendia la rebelión del futuro barón, del joven e impetuoso Cosimo. No sólo rehúsa comer, sino que se adelanta a la exclamación del padre —«¡Vete de esta mesa!»[5]—, abandonando por propia voluntad la ronda, para trepar al árbol más cercano con la promesa de ya no volver a bajar de allí. Va a mantener la promesa dada al padre a lo largo de toda su vida, esto es, ya no pisará la tierra, la tierra de su patria, sino que vivirá algunos metros por encima del suelo en los árboles. Una desterritorialización de hecho singular. El

[4] Italo Calvino, *Il barone rampante*. Presentación del autor. Milano: Mondadori, 1993, p. 11: «Parecía una especie de infierno, en el cual los caracoles se movían con una lentitud tal sobre las duelas del barril, que parecía ser ya el presagio de su lucha de muerte».

[5] Idem, p. 14.

abandono del comedor y de la ronda familiar contiene, por lo tanto, una transgresión vertical de los linderos, que por cierto es a su vez dinámica y fluctuante, tal y como lo mostrarán un gran número de situaciones que le seguirán en la novela.

Es la circunstancia precaria de la transgresión de los linderos del niño con sus doce años la que hace evidente el lindero como tal y se mantiene en la conciencia del público lector. Así, las reterritorializaciones acrobáticas en los árboles y su representación literaria no menos valiosa se convierten en fenómenos de efectos de largo alcance de un texto fronterizo, que se abre de muchas maneras a las transgresiones.

El tema de los linderos está vinculado, desde la liberación de los caracoles indefensos de su «infierno de caracoles», con el tema de la libertad —que a su vez es uno de los grandes temas del siglo XVIII y por lo tanto anclado de manera diegética—, y define el postrer camino de vida de Cosimo de la misma manera como el de la autorrealización individual y colectiva. El lindero se convierte en el elemento central de un proceso de búsqueda de la identidad, dentro del cual desde el punto de vista de un joven se exhibe un contramundo frente a un mundo que realmente existe (por lo menos en la novela).[6] Que este contramundo, como utopía realizada, se encuentra ubicado en las inmediaciones del mundo «verdaderamente» oficial (en un principio, el de los adultos) revela que ambos mundos están más unidos que separados; los linderos impuestos por Cosimo no separan a ambos mundos entre sí, sino que los vinculan uno con el otro en su correspondiente autorreglamentación. Muy pronto se establece entre ambos mundos una relación de intercambio, sin que tenga que perderse la particularidad del mundo en los árboles. Lo cual es un esbozo de la libertad y el reconocimiento, cada vez mayor, de las inherentes exigencias y obligaciones.

El noble, que evidentemente se encuentra en la adolescencia, primero intenta crearse su propio mundo en su nuevo entorno unos metros sobre la tierra, con una topografía propia, lugares propios y una infraestructura propia, en tanto el amojonamiento de linderos de aquel mundo, que ahora observa desde una especie de vista de pájaro estática, ya no necesariamente tiene validez para él. Es así que ya en el segundo capítulo se dirige al jardín vecino, separado por un muro del terreno de los Rondò, que contiene un sinnúmero de objetos que le son desconocidos al futuro barón y los que estimulan su mundo sensual. En este mundo más allá del muro, tan desconocido hasta hace poco, encuentra algo así como un jardín mágico, porque la propiedad de la familia de los Ondariva es un parque con las características de los grandes jardines del siglo XVIII, en el cual los semilleros que los descubridores de aquel siglo habían traído de Ultramar habían creado un mundo «condensado» sui géneris. En este *Sanssouci* de una vegetación reterritorializada crecen los árboles de las más diversas regiones y zonas climáticas en un espacio muy reducido, conformando un elemento paisajístico nuevo, concebido artísticamente. En el transcurso

[6] En relación con la presencia de la utopía ya en la obra temprana de Calvino y la variación de las formas de la utopía, véase Peter Kuon, «Utopie-Kritik und Utopie-Entwurf in "Le città invisibili" von Italo Calvino», en *Italienische Studien* (Wien), 10 (1987), pp. 133-148.

de este capítulo veremos el significado que adquirirá este paisaje hasta convertirse en un verdadero *paisaje de la teoría*.[7] Aquí se ha creado un mundo propio en una zona cercada, separada por un muro, cuyos linderos, sin embargo, son permeables para el barón en los árboles.

En el jardín de los Ondariva no es solamente la vegetación la que le hace latir el corazón a Cosimo. De pronto ve cómo una linda joven, con vestidos demasiado amplios para su edad, se columpia y parece flotar por los árboles en una especie de posición intermedia móvil entre el cielo y la tierra. Y de hecho, este encuentro con la joven y desconocida rubia determinará la vida posterior de Cosimo, y desde un principio planteará la pregunta acerca de los linderos:

> Era una niña rubia, con un tocado que se veía un poco raro para una niña, con un vestido azul que también era demasiado amplio y un fondo lleno de encajes que se asomaba debajo del vestido levantado por el vaivén del columpio. La pequeña tenía los ojos ligeramente cerrados y ponía la nariz en el aire, como si estuviera acostumbrada a jugar a la Gran Dama; mordió una manzana y para cada mordisco inclinaba la cabeza hacia la mano, que empuñaba la manzana y a su vez tenía que detener el lazo del columpio; cada vez que el columpio llegaba hasta el punto más bajo de su órbita, ella se empujaba, mientras las puntas de sus zapatillas se incrustaban en la tierra y ella se soplaba el resto de las cáscaras de los pedazos de manzana comida de sus labios; y ella cantaba entretanto: «Oh là là là! La ba-la-nçoire...», como canta una niña pequeña, que ya no se interesa por el columpio y la canción y la manzana (aunque la manzana le era todavía más importante) sino que tiene otras ideas en la cabeza. [...]
> Viola saltó de su columpio y comenzó a columpiar suavemente el de Cosimo, «Uh!». De pronto había tomado el asiento del columpio en el cual se encontraba mi hermano y lo había volteado. ¡Por suerte Cosimo se había detenido sin interrupción de los lazos! Porque si no, se hubiera caído al suelo como un salami.
> «¡Traidora!» gritó él y volvió a subir, mientras se detenía en ambos lazos, pero la subida era mucho más difícil que la bajada, sobre todo porque la niña rubia tenía uno de esos instantes de mayor maldad y jaloneaba desde abajo los lazos en todas las direcciones. Por fin logró alcanzar una rama gruesa y se sentó a horcajadas sobre ella. Con su cuello de encaje se limpió el sudor de la frente. «¡Ha ha, no lo lograste!» «¡Por un pelo!».[8]

El primer encuentro entre Cosimo, que apenas se había subido a los árboles, y la joven y rubia Viola de hecho es temperamental. Desde el principio la joven se encuentra en permanente movimiento, se columpia, por así decirlo, entre cielo y tierra, mientras Cosimo está parado fijamente en una rama, a pesar de que también él está situado en alguna parte del aire. Mientras tanto ella muerde una manzana, que es, según todas las reglas de la simbología y el arte del retrato cristiano-occidental, la encarnación de la tentación. La manzana que se le ha caído de la mano la logra ensartar Cosimo con rapidez en la punta de su espada y se la lleva a la boca; un signo de que

[7] En cuanto a este término, véanse las reflexiones y los ejemplos en los capítulos 2, 4 y 11 del presente volumen.
[8] Ídem, pp. 19 ss.

en el futuro espera obtener el manjar tan vital de sus encantos, de su poder de seducción. No se trata de un encandilamiento pasajero de su sensualidad.

Cosimo habría claudicado ya en esta escena a la rapidez y agilidad de la noble joven, si no tuviese su perseverancia, que por cierto está expuesta a una prueba muy dura, y por un pelo —podríamos añadir: por un pelo rubio— habría sucumbido. El encuentro casual ha unido a dos caracteres opuestos, que se combaten porque se aman tanto. La historia de Cosimo no habría sido la historia de un barón en los árboles si el plan de Viola se hubiera cumplido, de haberlo podido atraer al columpio y con ello al elemento del lindero y del juego mismo para devolverlo de allí a la tierra. Con el máximo esfuerzo Cosimo logra salvarse a sí mismo y así también su decisión de vivir una vida en los árboles, por encima de aquellos linderos que el mismo se había amojonado para su futura vida. Viola, empero, es la joven que al principio se presenta en el columpio y con ello pertenece a aquel espacio intermedio, desde el cual podría tanto ser activa en la tierra como en los árboles y es de armas tomar. Si Cosimo es un hombre que se ha marginado a sí mismo para crear un espacio propio de libertad, Viola es una criatura que oscila constantemente entre las diversas zonas de los linderos, y precisamente desde esta posición transforma y amplía sin cesar los límites del juego.

El columpio se convierte en el símbolo paradójico de su ser: destinado para sentarse en él, el columpio sin embargo se encuentra en constante movimiento, sus lazos parecen descender del cielo, pero son las ramas de un árbol, que se encuentra arraigado firmemente en la tierra, las que le da sostén. El balancín muestra el juego de identidad y diferencia porque ninguno de sus movimientos es absolutamente idéntico a uno anterior o uno posterior. El columpio transforma de manera sistemática el amojonamiento de los linderos a través de sus movimientos y nos llama la atención acerca de la existencia de los límites. Él es el lugar en el que el juego puede probar sus límites. Y por ello el columpio, no importan las transformaciones que ha sufrido, con superficie de madera o plástico, con lazos o con cadenas de metal, es una constante en los parques infantiles incluso de nuestros tiempos actuales.

En el movimiento de Viola, Cosimo vive por primera vez la atracción, en ese momento aún inconsciente, pero no por eso menos intensa, hacia el otro sexo, que para él en todos los sentidos se encuentra en una relación de alteridad. Para él, Viola es la otra, en el sentido de la palabra. Desde el principio, la zona en la cual se pueden encontrar los dos amantes, es precaria y tambaleante. Parece que sólo en el columpio, entre cielo y tierra, hay un espacio adecuado para las relaciones inestables; el columpio y quizá también las copas oscilantes de los árboles como equivalente natural son los que logran amalgamar por breve tiempo los opuestos —y más tarde también los cuerpos de los amantes— en sus movimientos pendulares. La autoexperiencia de los dos se alimenta en lo sucesivo de la experiencia liminal como límite entre los espacios, entre los géneros, entre los proyectos de vida, las experiencias amorosas y *Weltanschauungen*. Esta experiencia limítrofe tiene lugar en la modalidad del juego como un movimiento pendular que sin cesar se vuelve a buscar, como el intento constantemente repetido y variado de ensayar los límites del juego.

La joven, las hojas y los límites de la revelación

En su calidad de símbolo complejo, el columpio remite a su vez, en la tradición de imágenes occidental, a un componente erótico que desde la Antigüedad clásica le es familiar a nuestro imaginario colectivo. También el siglo XVIII tenía conocimiento de esta tradición icónica, como por ejemplo lo muestran una ilustración de Hancarville de los *Monumens du culte secret des dames romaines* del año de 1784 o, en el mundo anglosajón, *The swings*, de Rowlandsons, que, modificando el motivo tradicional, simboliza el encuentro erótico de dos columpios.[9]

El inicio de la novela de Calvino tiene como fecha el año 1767, y justamente de ese año data uno de los cuadros más famosos y más copiados del siglo XVIII, *L'escarpolette*, o también *Les hasards heureux de l'escarpolette*, del pintor francés Jean-Honoré Fragonard, intensamente influido por los pintores italianos durante sus viajes a Italia. Es el cuadro probablemente más conocido dentro de una serie completa de trabajos acerca del tema del columpio del pintor proveniente de Grasse y familiarizado con la luz de la región mediterránea. Viola, sentada en el columpio, ya había dado el indicio explícito a esta relación entre la imagen y el texto al cantar la letra de la canción francesa «Oh là là là! *La ba-la-nçoire...*»;[10] aunque *La balançoire* es el título de uno de los cuadros no tan conocidos del mismo pintor, con igual arte pone en escena una joven que se columpia.[11] La historia de la creación del cuadro que aquí nos interesa más, *Les hasards heureux de l'escarpolette*, asimismo llama la atención acerca del conocimiento que tiene el público de esta dimensión erótica del columpio, ya que —tal y como lo narró Charles Collé en sus memorias— el barón de Saint-Jullien le había pedido al pintor Gabriel-François Doyen, que estaba exponiendo su obra en el Salón de 1767, crear un cuadro atrevido que reprodujera a su amante en un columpio puesto en movimiento por nada menos que el obispo. El cliente quería que se le colocara del tal manera que pudiera estar «al alcance de las piernas de esta bella niña o aún más cerca, si Ud. cree obtener con ello un efecto más adecuado para el cuadro».[12] Una ocurrencia conmovedora y provocadora, con impactos de largo alcance. Doyen al parecer rechazó la oferta, pero recomendó a Fragonard. Éste ya había adquirido, hasta ese momento, suficiente experiencia en el tratamiento de temas amorosos.

L'escarpolette nos muestra el otro lado del *Settecento*, el pleno de vida, el vaporoso, el sediento de amor y también el erótico, que en *Il barone rampante* con toda razón no queda reducido a la problemática de la racionalidad e Ilustración occidental. La obra probablemente más famosa de Fragonard es aquí el icono para un mundo de la sensualidad, que a su vez nos permite una mirada a la técnica de producción de la paleta artística de Italo Calvino. Porque, por supuesto, Calvino recurrió a este

---

[9] Ambas ilustraciones se encuentran en Peter Wagner, *Lust & Liebe im Rokoko. Lust & Love in the Rococo Period, op. cit.*, pp. 90 y 180.

[10] Calvino, *Il barone rampante, op. cit.*, p. 19.

[11] Véase por ejemplo Pierre Rosenberg, *Fragonard*, Paris: Ed. De la Réunion des Musées Nationaux, 1987, pp. 344 ss.

[12] Cita según Jean-Pierre Cuzin, *Fragonard*, München: Klinkhardt & Biermann, 1988, p. 98.

Jean-Honoré Fragonard,
Les hasards heureux de l'escarpolette, 1767.

cuadro famoso y lo intercaló con modificaciones y de manera intermedial en su texto. Pero dediquémonos a la obra maestra de Fragonard.

En primer lugar se caracteriza por una relación triangular, construida de manera muy cuidadosa y casi simétrica en la parte inferior del cuadro, en cuyo centro se encuentra una joven sentada en un columpio. Su columpio, sujeto en el ramaje de un árbol, que no sólo se eleva hacia la parte superior del cuadro, sino que es de un crecimiento exuberante, lo detiene por los lazos un hombre maduro que sonríe —en quien no podemos reconocer de ninguna manera a un obispo—; en la línea de movimiento de los lazos que descienden de la parte superior del cuadro hacia su centro sin embargo se encuentra, oculta entre los matorrales, una figura masculina aún muy juvenil, que levanta la vista hacia la joven en el columpio.

El triángulo formado por las tres figuras es dinamizado en la medida en que la niña se mece del lado derecho, esto es, del lado en cuyo fondo se encuentra el hombre mayor, hacia el lado izquierdo del cuadro, y este movimiento es apoyado por una serie adicional de momentos. Por un lado hay, a diferencia del contacto de miradas unilateral entre el hombre maduro y la joven, otro entre las dos figuras juveniles, un contacto de miradas recíproco, que refuerza la línea diagonal ya insinuada. Por el otro, la bella mujer pierde, intencionalmente o no, una de sus delicadas zapatillas, que le cae en suerte al que levanta la vista desde los matorrales, algo que satisface a cualquier observador con ciertos conocimientos psicoanalíticos.

Estas casualidades, que son percibidas con benevolencia por la estatua de Cupido y los angelotes en el parque, le confieren al cuadro una dinámica adicional que, di-

cho sea de paso, el «movimiento» de los árboles hacia el cielo quiebra y alarga en zigzag. No importa si queremos ver en el hombre maduro que detiene en sus manos las riendas de la joven sentada en el columpio a su padre o a su marido, no podemos menos que constatar una relación erótica —en términos del barón de Saint-Jullien— entre la figura luminosa y color carne que se columpia y aquella figura masculina que tiene extendidas las manos hacia ella, porque la perspectiva permite que este observador no sólo contemple, como lo hace el espectador de la pintura, los piececitos o quizá una rodilla de la bella. Está colocado en el eje visual de las ligas elásticas de sus medias, por lo que la joven en el columpio paradójicamente se encuentra, en relación con este eje visual, en una posición casi horizontal. La joven es consciente de esta forma de aprehensión e incluso se podría notar un «gesto de aceptación» por parte de ella.[13] Ella es la que ve y sabe, pero se revela como la observada; él es el que es observado al mirar, estira su brazo hacia el que observa, quien para el espectador del cuadro queda oculto. La sensualidad de esta representación del ver y ser visto, del mostrar y ocultar, sigue siendo incluso hoy en día fascinante.

A diferencia de las representaciones descaradamente eróticas de actos amorosos en el columpio que se encuentran en el Siglo de las Luces, a esta encantadora escena de amor sin lugar a dudas se le han impuesto límites. Los linderos no se restringen a lo que se muestra. Todavía el hombre maduro en el fondo es capaz de limitar los movimientos del columpio, incluso lo podría detener. En efecto, Cupido, comprensivo, pone un dedo en sus labios, pero un muro limita a su vez espaciamente el lugar de este juego.

Este juego de una juventud (al parecer) libre de toda preocupación se caracteriza precisamente por sus límites, ya que potencia la intensidad del *moment érotique* por medio del ejercicio de aquellos límites que —a diferencia de las dos representaciones de columpios del siglo XVIII— no se anulan. Las faldas abombadas y alzadas develan y ocultan a la vez, el joven amante es visible (para la joven que se columpia) y a su vez invisible (para el hombre maduro, colocado en la tierra). Con ello resulta una diferencia fundamental entre el eje del disimulo, que aún no se ha anulado, y el eje del deseo, que desarrolla la dinámica que cautiva al observador.

Se le añade sin embargo una tercera dimensión. Porque al lado del eje del deseo y el del disimulo se establece un tercer eje, precisamente aquel del observador (que es el nuestro), el cual —como ya vimos— no desvela todo y en el cual se puede reflexionar el hecho de la limitación de la mirada y comprender como parte del juego.

En cierto sentido, *L'escarpolette* de Fragonard, que al lado de un sinnúmero de copias e imitaciones bastante mediocres, fue grabada magistralmente por Nicolas de Launay con una serie de pequeñas modificaciones,[14] puede leerse no sólo como una representación del instante erótico revelador, sino más aún como una alegoría de la misma juventud. Todavía son limitados los movimientos, los linderos sugieren una fase de transición hacia algo que parece ya no conocer los límites y se extiende infinitamente como una vegetación exuberante.

[13] Así por lo menos lo ve Cuzin, *Fragonard*, ibid.
[14] Véase entre otros, Wagner, *Lust & Liebe im Rokoko*, *op. cit.*, p. 76.

Italo Calvino, el *poeta doctus* del siglo XX, ha intentado reforzar la dimensión espaciotemporal de su novela por medio de un sinnúmero de referencias intertextuales e intercaladas explícitamente en el texto de su *Barone rampante*.[15] Por otro lado ha logrado crear, por medio de la transposición intermedial de esta obra maestra de la pintura del siglo XVIII no únicamente una *mise en abyme* (que con frecuencia se encuentra en sus textos), una especie de núcleo generador o modelo generativo de su propia novela, sino también poner en escena de manera polisémica la situación de una juventud que se ejercita en la transgresión de los límites de lo otro. Calvino introduce en su transposición una serie de dislocaciones, en tanto mantiene el elemento del muro, pero excluye al parecer del todo al hombre maduro y aleja sobre todo al amante juvenil de las piernas de esta bella joven y lo transporta hacia las copas de los árboles. Porque la mirada de Cosimo no cae sobre las seductoras piernas de la bella Viola desde abajo, aunque la zapatilla de Viola desde luego está presente en esta escena del segundo capítulo; su mirada captura a la joven mujer desde arriba, por lo que en el ramaje exuberante, por momentos casi tropical de Fragonard, que abarca casi toda la parte superior del cuadro, se coloca una figura masculina que en el sentido de la palabra habita este espacio antes despoblado. Esta nueva posición puede surtir un efecto seguramente deserotizante, pero no falla el *moment érotique* en calidad de la manzana.

Graelas a la dimensión ecfrástica, el vínculo entre imagen y texto en este pasaje central del segundo capítulo y la disolución de esta écfrasis en el diálogo, Calvino logra delinear la relaelón imagen-texto de manera tan pronunciada que se entabla una relación de hecho iconotextual[16] en el diálogo entre el cuadro de Fragonard y el texto de Calvino; una relación que convierte a la pintura del siglo XVIII en una dimensión esencial de la novela: ineluso la deja jugar un rol primordial en cuanto a su poética.

Sin poder profundizar aquí en las relaciones intertextuales multifacéticas y magistralmente escenificadas que entabla *Il barone rampante* en sus diversos niveles textuales, entre otros con el motivo del haragán juvenil de Eichendorff en su famosa *nouvelle Aus dem Leben eines Taugenichts (De la vida de un inútil)*, con las novelas de Richardson, la novela picaresca de Lesage y el *Télemaque* de Fénelon, o, en el plano architextual, con la novela educativa o los *contes philosophiques* del Siglo de las Luces, queremos hacer hincapié en que la maleza intertextual se amplía además por aquella dimensión, que en las últimas líneas de la novela pone una vez más de relieve la poética de esta pequeña obra maestra:

> Por momentos me detengo en mi escritura y me dirijo a la ventana. El cielo está vacío y a nosotros, viejos Ombrosanos, que estábamos acostumbrados a vivir bajo

[15] Véase para la dimensión política de estas relaciones Ulrich Schulz-Buschhaus, «Calvinos politischer Roman vom Baron auf den Bäumen», en *Romanische Forschungen*, 90 (1978), pp. 17-34.

[16] Para la definición de este término de la iconotextualidad, véase el tercer capítulo del presente libro, y Nerlich, «Qu'est-ce un iconotexte? Réflexions sur le rapport texte - image photographique dans "La femme se découvre" d'Evelyne Sinnassamy», *op. cit.*, pp. 225-302; también Ottmar Ette, «Dimensiones de la obra; iconotextualidad, fonotextualidad, intermedialidad», en Roland Spiller (ed.), *Culturas del Río de la Plata (1973-1995). Transgresión e intercambio*, Frankfurt am Main: Vervuert, 1995, pp. 13-35.

> aquellas cúpulas verdes, nos arden los ojos al verlos. Casi parece como si no pudieran resistir los árboles, después de que nos abandonara mi hermano, o como si los hombres hubieran sido atacados por la locura de las hachas. [...]
> Ombrosa ya no existe. Cuando levanto la mirada hacia el cielo despoblado, me pregunto, si realmente ha existido. Este enclave de ramas y hojas, sus bifurcaciones, los cotiledones y plumón, que era tan diminuto e interminable, este cielo, que sólo consistía de puntas de luz e hilachas, quizá todo eso sólo lo hubo para que mi hermano pudiera moverse fugazmente con su paso ligero de mito, era un modelo de bordado, tejido sobre la nada, asemejándose a este hilo de tinta, que dejé escurrir sobre hojas y más hojas, cargadas de correcciones, rayas, manchas nerviosas, manchas, vacíos, este hilo que por momentos se dilata para formar moras gordas y diáfanas, por momentos se condensa como formando semillas de puntos, diminutos signos, por momentos se retuerce en sí mismo, por momentos se bifurca, a veces vincula grumos de oraciones con guirnaldas de hojas y nubes y luego se detiene y comienza a deglutirse a sí mismo otra vez y corre y corre y se vuelve a desenredar y enredar y termina en un último y torpe racimo de palabras ideas sueños.[17]

Las más diversas bifurcaciones y ramificaciones, las encrucijadas y espacios de la metafórica del árbol, que también se podía interpretar como el último intento por parte de Calvino de abarcar ecfrásticamente la parte superior de la pintura de Fragonard, se convierten en este final de la novela —que se cuenta entre los más logrados del siglo pasado y culmina con la palabra contundente *finito*— en la metafórica de texto y de tejido que dominarán los debates de las teorías de los años sesenta e incluso se congelarán en el dogma de la textualidad de los años setenta.

Para nuestro planteamiento no es tan importante la dimensión que mezcla la figura del narrador con la del autor y presenta al texto como productividad en cierto modo autogeneradora.[18] Más esclarecedor es, en cambio, que la metafórica del árbol se deja vincular con aquellas partes, muchas veces ignoradas, de la pintura paisajista de Fragonard, que también escenifica en *L'escarpolette* una vegetación en la parte superior del cuadro trabajada con tanto empeño artístico que pese a su formación afiligranada aparentemente parece elevarse y girar espiralmente con ímpetu proliferante hacia el cielo, autogenerándose y ocupando un papel casi protagónico. También desde esta perspectiva se vuelve comprensible por qué Calvino tuvo que trasladar el eje visual entre Cosimo y Viola —en *L'escarpolette*, por tanto, el eje del deseo— hacia arriba, a la región de los árboles, porque el espacio de Cosimo en medio de las ramificaciones y bifurcaciones es precisamente aquel lugar que Fragonard no pobló con gente y que en *El barón en los árboles* se convierte en el verdadero espacio de la poética de la novela. Con esto, sin embargo, esta poética se intercala en el instante *(Augen-Blick - ojo-mirada)* erótico que une el iconotexto de Fragonard

---

[17] Calvino, *Il barone rampante, op. cit.*, pp. 262 s.

[18] Con ello se han asentado ya algunas bases elementales para el tratamiento lúdico que posteriormente le dará el autor italiano a los teoremas del grupo *Tel-Quel*, como por ejemplo el que analizara, en *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Werner Helmich a través de su ensayo «Lesebenteuer. Zur Thematisierung der Lektüre in Calvinos Roman "Se una notte d'inverno un viaggiatore"», en Ulrich Schulz-Buschhaus y H. Meter (eds.), *Aspekte des Erzählens in der modernen italienischen Literatur*, Tübingen: Narr, 1983, pp. 227-248.

con el texto icónico de Calvino. El instante erótico es a su vez el instante poetológico, en él se une el deseo carnal con la creación artística. La niña y el árbol no se deshojan, señalan los límites de la revelación.

Los linderos del amor en el libro de la juventud

Pero volvamos a la problemática de la juventud, que podemos descubrir en otro nivel de significación de *Il barone rampante*. Italo Calvino publicó su novela en muy diversas ediciones, un hecho que movió a cierto Tonio Cavilla a escribir un preámbulo a una edición de este texto en la serie *Letture per la Scuola Media,* en el cual podemos leer el siguiente comentario:

> *El barón en los árboles* no fue escrito estrictamente para un público joven; pero su filiación a los clásicos infantiles, el calidoscopio lleno de aventuras, el trasfondo histórico, la claridad y precisión de la escritura, la forma moralizante fueron suficientes motivos para impulsar al libro a buscar a su público también entre la gente joven. De hecho el mismo autor extrajo de su texto, tal y como fue publicado en 1957, con poco esfuerzo en cuanto a reducciones y vínculos, una edición para jóvenes *(l'edizioni per ragazzi)* (de una extensión un poco menor en relación con la edición mayor), que salió al mercado en 1959 y puntualmente (así como la edición mayor) pedía una reedición. Muchos cursos de las *Scuole Medie* lo han incluido como texto de lectura y fueron tantos, que fue necesaria una nueva edición, concebida precisamente para la escuela, esto es, aquella que hoy presentamos.[19]

La novela, así nos lo explica el álter ego anagramático de Italo Calvino, se busca su público también entre los niños y los jóvenes. Esta edición escolar especial, que se utilizará para profundizar nuestro análisis, contiene —dejando de lado algunas pequeñas variantes— naturalmente la escena, tan importante para el desarrollo de la novela, y una nota a pie de página ilustra la inclusión consciente de la pintura en general y la de la pintura de Fragonard en especial: «Diversos pintores del *Settecento* representaron en sus cuadros la escena de una joven mujer en un columpio en su jardín; la pintura más famosa sobre este tema la realizó Jean-Honoré Fragonard».[20] Con ello se intercala paratextualmente la obra maestra de Fragonard en el espacio literario e intermedial de la novela.

Son precisamente estas escenas de la juventud las que se reimprimen casi sin modificaciones en la edición escolar y sólo hay pocos reajustes del texto. Así en un comentario de Tonio Cavilla (que no debemos confundir con Italo Calvino) se le explica al joven lector la dimensión del juego y sus límites. La escalada a los árboles

---

[19] Italo Calvino, *Il barone rampante.* Prefacio y notas de Tonio Cavilla, Torino: Einaudi 1980, p. 11. A esta edición escolar le antecede la siguiente «Nota dell' editore», en tono demasiado dogmático: «Entre el propio libro y él mismo, Italo Calvino quería introducir la figura del docente y pedagogo absolutamente pedante, Tonio Cavilla, para que analizara y comentara el texto con la distancia crítica y aquella seriedad que le parecían necesarias al autor» (idem, p. 4).

[20] Idem, p. 37.

en un inicio fue un juego antes de que Cosimo convirtiera el «Y ya no descenderé más» *(E io non scenderò piú)*[21] en su propia ley de vida:

> Es un juego que inventó junto con Viola (casi podríamos decir: descubrió). Pero mientras Viola tiende a conferirle al juego un tinte infantil y fantástico, Cosimo se inclina a convertirlo en un sistema estricto con una obligatoriedad de tinte moral. A diferencia de Viola, que es propensa a cambiar las reglas y concederles siempre nuevos significados y los hace de esta manera débiles y no comprometedoras, Cosimo de pronto se empecina en su punto de partida: *No bajaré a la tierra, porque no quiero*, por lo tanto un acto de la voluntad, una elección, que ya no es simplemente un capricho.[22]

Cavilla señala aquí los límites del juego y la solidificación de sus reglas hacia formas de expresión de una elección y una voluntad que ya no corresponden al trato flexible, casi infantil, que Viola tiene con los límites. Por razones muy concretas uno no quisiera aceptar el destierro de Viola al reino de lo infantil y lo fantástico. Pero no sólo Cosimo, muy a diferencia de su amor juvenil, se convierte paulatinamente en un moralista. Porque las modificaciones y divergencias entre las dos ediciones se acumulan, conforme la novela va adelantando en la cronología de los acontecimientos y la biografía de sus protagonistas. Después de una larga fase de separación, en la cual Cosimo se abstenía de ir al jardín mágico del primer encuentro en sus paseos diarios y éste se convertía en el vacío ciego de su mundo en los árboles, los amantes se vuelven a ver, enriquecidas sus vidas por experiencias muy disímiles y algunos años mayores, bajo el signo del columpio. La estructura circular de este movimiento podría augurar la consumación. Pero antes de que pueda haber un reencuentro, Cosimo se convierte de pronto en prisionero de sus propios recuerdos de infancia en aquel jardín de Ondariva, «en aquel aire lleno de fragancias, en aquel lugar donde las hojas y la madera tienen otro color y otra sustancia», *preso dai ricordi della fanciullezza*.[23]

Cuando Viola, ahora de veintiuno o veintidós años de edad y felizmente enviudada, vuelve a encargarse del patrimonio familiar, ya en parte derruido, de inmediato deja colocar el columpio en el sitio acostumbrado, aun antes de descubrir a Cosimo quieto en aquel árbol, en el cual había estado aquella vez que ella le descubrió. Ya no es ni una niña ni una joven, sino una mujer con experiencias en cuestiones de amor, cuyos movimientos pendulares siempre experimentados con gozo ya nadie puede frenar —no en balde ella se le aparece a Cosimo antes que nada en la figura de una amazona, que saborea los movimientos de su caballo: ella por fin puede hacer lo que le dé la gana[24]—.

Y es mucho lo que le causa placer, demasiado, como para que hubiera podido encontrar cabida en la *Letture per la Scuola Media*. Llegamos a los límites de una edición escolar italiana. Por ello en esta edición falta precisamente aquella transgresión

---

[21] Ídem, p. 30.
[22] Ídem, pp. 47 s. (edición escolar).
[23] Calvino, *Il barone rampante, op. cit.*, p. 185.
[24] Ídem, p. 189: «Sono vedova e posso fare quello che mi piace».

de límites, que apenas es insinuada en la juventud de los dos protagonistas, pero no se había realizado. Como la escritura, también el amor está proyectado hacia las alturas, hacia las copas de los árboles,[25] precisamente en aquel espacio que el cuadro de Fragonard aún mantenía libre. Los dos amantes conquistan este último espacio, que no había sido dominado antes por los dos juntos:

> «¡Bésame!»
> Él la apretó contra el tronco, la besó. Cuando levantó la vista, se dio cuenta de la belleza, como si nunca antes la hubiese visto. «¡Por Dios: qué bella eres...»
> «Para ti», y con ello desabrochó su blusa. Sus pechos eran jóvenes, con pezones rosados. Cosimo apenas pudo acariciarlos, Viola se escabulló por entre las ramas que parecía como si estuviera volando, él la siguió y tenía delante de sus ojos la falda. [...] Se reconocieron. Él la reconoció y a sí mismo, porque en verdad nunca se había conocido. Y ella le reconoció y a ella misma, porque aunque ya se conocía desde siempre, nunca le había sido concedido conocerse de tal manera.[26]

La promesa paradisíaca de la manzana se ha cumplido, y los amantes, por lo tanto, en breve serán expulsados del paraíso. Para la edición escolar, escenas como ésta y algunos otros pasajes rebasaban las reglas del juego, quizá por miedo a aquella situación de lectura conjunta que ya había impedido que siguieran leyendo Paolo y Francesca «aquel día» en la *Comedia* realmente divina de Dante. Impensable lo que podría suceder en una escuela. Pero también para los amantes poco después se han alcanzado los límites del juego, porque se encuentran demasiado enclaustrados en sus tan opuestas concepciones del amor y sus *Weltanschauungen* como para poder comenzar una vida común —aunque fuera una como en *Se una notte d'inverno un viaggiatore* en forma de una lectura conjunta—.

La estructura de círculo se ha cerrado para que los caminos tan divergentes de ambos amantes puedan perfilarse con mayor intensidad. Una primera y al mismo tiempo última vez Cosimo la puede reconocer, tal y como si nunca la hubiese conocido en su juventud. Una *unio mystica* se realiza en las alturas de los árboles, y sin embargo es de carácter muy mundano. Ambos han transgredido, aunque de maneras diferentes, aquellos límites que parecen separar la juventud del mundo de los adultos. Esto no significa que en el nivel de una alegoresis política se agote la dinámica de reconocimiento y utopía. Pero ambos están demasiado imbuidos de sus propios recuerdos conjuntos de la juventud como para poder ser partícipes de esta juventud una vez más.

---

[25] En cuanto a las relaciones entre técnicas de escritura y del amor en la conformación de teorías de los años sesenta y setenta, tan familiares para Calvino, véase Brian Edwards, «Deconstructing the Artist and the Art: Barth and Calvino at Play in the Funhouse of Language», en *Canadian Review of Comparative Literature* (Edmonton), XII, 2 (junio 1985), pp. 264-286; así como Linda C. Badley «Calvino "engagé": Reading as Resistance in "If on a Winter's Night a traveler"», en *Perspectives on Contemporary Literature*, 10 (1984), pp. 102-111, aquí en especial pp. 107 s. En relación con el desarrollo de las teorías en la segunda mitad del siglo XX, véanse los trabajos orientados en la obra tardía de Calvino de Christine Lessle, *Weltreflexion und Weltlektüre in Italo Calvinos erzählerischem Spätwerk*, Bonn: Romanistischer Verlag, 1992; así como en especial Andreas Gelz, *Postavantgardistische Ästhetik, op. cit.*, en especial para Calvino, pp. 187-220.

[26] Calvino, *Il barone rampante, op. cit.*, pp. 190 s.

En la *Feuerzangenbowle* le fue concedido el deseo ferviente al escritor doctorado (y artista) Pfeiffer, precisamente porque *no* fue transportado hacia su propia juventud. Como en Orfeo y Eurídice, es la mirada al pasado la que mata el movimiento y con ello el futuro. Así, al final de nuestras reflexiones podríamos encontrar todavía una definición: quizá se deja definir la madurez como el momento en que nos ocupamos de nuestra propia juventud. Juventud, o mejor, la «juvenilidad» más allá de lo biológico entonces sería —y esto nos da esperanza a todos— el ocuparse con la juventud de otros —o con otra juventud—.

ONCE • PASAJE COMO TRAVESÍA

Atravesando los manglares

El laboratorio de la humanidad

En una mesa redonda realizada con los dos escritores martiniqueses, Patrick Chamoiseau y Raphaël Confiant el 5 de abril en Fort-de-France, este último autor respondió a la pregunta: de qué manera se dejaba comprender la comunidad antillana y cómo podían definirse los diversos factores y modos de comunicación, refiriéndose a las relaciones y formas de intercambio entre las diversas islas caribeñas anteriores a la colonización europea, de la siguiente manera: «Mucho antes de la llegada de los europeos» se había formado una «concepción de archipiélago» *(conception archipélienne)*.[1] Confiant, en su definición acerca de los desarrollos y procesos actuales, incluso iba más lejos:

> Nuestras islas son, en cierto sentido, un laboratorio humano porque en cada una de estas islas se encontraban cara a cara los señores blancos, que en su mayoría se dedicaban al cultivo de la caña de azúcar y una población esclavizada procedente en su mayor parte del África. No importaba si estos señores eran ingleses, españoles, holandeses o franceses, o si los africanos provenían de las costas de Guinea o del Congo o de otra parte, las condiciones de laboratorio en cada una de estas islas eran más o menos las mismas, si dejamos de lado ciertas variantes. Por ende, las sociedades, que surgen de este laboratorio humano tendrán muchas similitudes entre sí. [...] Claro, en el plano jurídico y político les era difícil a las islas aliarse entre sí: era más sencillo para un martiniqués ir a París que a Santa Lucía. Pero subliminalmente se ampliaban cada vez más estas relaciones rudimentarias que se habían formado y hoy en día podemos decir que la mayoría de los antillanos francoparlantes, aunque mantengan fuertes vinculaciones con Francia y Europa en general, por motivos en la mayoría de los casos materiales, tienen conciencia plena de pertenecer al Caribe. Porque todas las voces del Caribe están representadas en Martinica: está presente la música haitiana, el cine cubano está aquí en el Festival, el teatro de la República Dominicana o de Santa Lucía. Hay una especie de interpenetración que entretanto es aceptada por voluntad propia de parte del poder local. Sigue abierta la pregunta económica, claro. Porque la unidad de pueblos, que no intercambian nada, es quizá artificial.[2]

---

[1] Ottmar Ette y Ralph Ludwig, «Points de vue sur l'évolution de la littérature antillaise. Entretien avec les écrivains martiniquais Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant», en (id.) (eds.), *Littératures caribéennes - une mosaïque culturelle*. Dossier de la revista *Lendemains* (Marburg), XVII, 67 (1992), p. 10.

[2] Ídem, pp. 10 s.

El autor de *Eau de café* destaca en estas exposiciones la continuidad y la capacidad de impacto de un proceso histórico-cultural, que pese a todos los obstáculos políticos, jurídicos o económicos ha podido condensarse en una concepción espacial del archipiélago caribeño profundamente arraigada en la población. La copresencia de diversos fenómenos culturales o culturales de masas hoy en día cuida en una medida aún mayor que todas las voces del Caribe puedan encontrar cabida en el espacio limitado de una sola isla y retroalimentarse recíprocamente. Es interesante que las formas de expresión culturales nombradas por Confiant siempre incluyan las dimensiones acústicas, por momentos también en su expresión de una oralidad secundaria o terciaria y, por ende, estén presentes en su calidad de *voces*. Una isla se convierte, por decirlo así, en un depósito de ecos, en el cual estas voces no sólo entablan un diálogo, sino más aún, tiene lugar una refracción acústica y una reflexión de cada uno de los fenómenos de sonido.

La metáfora utilizada casi con obsesión por parte de Raphaël Confiant es aquella del «laboratorio humano», que también podemos encontrar con frecuencia en la literatura que investiga este tema. Así por ejemplo, Hans-Jürgen Lüsebrink hacía hincapié en su cátedra de inauguración en la Universidad de Saarebruck en 1995, en que el «espacio cultural francófono» en general representaba «en mayor medida que cualquier otro espacio en esta tierra» un «laboratorio de constelaciones interculturales de fascinante multiplicidad».[3] Por medio de la metafórica del *laboratoire humain*, el desarrollo delineado por Confiant para el espacio de islas caribeño no se vincula solamente con el aislamiento y el carácter experimental de un experimento (humano) casi científico, sino que, a su vez, se amplía en su importancia y unicidad hacia toda la humanidad.

Ya en el manifiesto teórico-cultural, originalmente presentado como exposición en el «Festival caraïbe de la Seine-Saint-Denis» el 22 de mayo de 1988, y al año siguiente publicado con mucho éxito en Gallimard con el título *Éloge de la Créolité*, Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau y Raphaël Confiant habían tomado en cuenta esta dimensión, porque querían dirigir su «mirada hacia el caos de esta nueva humanidad, que representamos».[4] La dimensión planetaria desarrollada ante el telón de fondo de un término positivo del caos, prestado de Édouard Glissant, dentro de la cual el «nosotros» colectivo de la creolidad se pone en escena como el representante de una nueva (historia de la creación de la) humanidad, también contiene una concepción no tan nueva de una «civilización caribeña aún balbuciente e inmóvil», orientada en los pensamientos de Frantz Fanon, René Depestre y, una vez más, de Édouard Glissant.[5] Aquí la acepción de la «dimensión americana» como «nuestro espacio en el mundo»[6] funciona, por decirlo así, en términos de Homi Bhabha,

---

[3] Hans-Jürgen Lüsebrink, «"Identités mosaïques". Zur interkulturellen Dimension frankophoner Literaturen und Kulturen», en *Grenzgänge* (Leipzig), II, 4 (1995), p. 21. Se podrían enumerar con facilidad una cantidad mayor de ejemplos.

[4] Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau y Raphaël Confiant, *Éloge de la Créolité*, Paris: Gallimard/Presses Universitaires Créoles, 1989, p. 22.

[5] Ibid.

[6] Ibid.

como un *third space*,[7] un tercer espacio, que se ofrecía más allá de la bipolaridad de las «hipnosis de Europa y África».[8] Al discurso colonial, con orientación en Europa, y al anticolonial, enfocado hacia el África, podía agregarse de esta manera un discurso poscolonial que ofrece una nueva concepción del espacio.

El objetivo que buscaban alcanzar estos jóvenes autores a través del muy difundido manifiesto era comprender «esta civilización antillana en su espacio americano»,[9] y con ello asentarla en el hemisferio americano. Esa ubicación en el espacio americano, que no es tan obvia ante el trasfondo de su historia —en especial la de las Pequeñas Antillas— es el resultado de un doble frente que se abre por un lado contra el discurso colonial y neocolonial con orientación en Europa y especialmente en Francia (incluyendo la departamentalización y reterritorialización en el sentido de Départements d'Outre-Mer). Por el otro, se enfrenta el contradiscurso de una *Négritude* con orientación en África. La re-presentación de lo propio en el espacio americano, no obstante, mantiene vivas en el imaginario colectivo las relaciones intercontinentales a través de un proceso dialéctico, por lo que el derecho de poder hablar paradigmáticamente por una «nueva humanidad» se ve reforzado. Las Antillas ya no aparecen como el lugar de lo disperso, sino como un lugar en el cual lo disperso se puede conjuntar y reunir.

Ahora bien, es evidente la dimensión futurista de la metáfora del laboratorio, pero de ninguna manera es nueva. Precisamente en los trabajos de la teoría cultural y de los estudios culturales de los años ochenta y noventa, que se han dedicado al estudio del hemisferio americano, se la encuentra con bastante regularidad. Así, el teórico de las culturas argentino radicado en México, Néstor García Canclini —la figura central entre los «nuevos teóricos de las culturas latinoamericanos»—, habla más de una vez en sus escritos de un «laboratorio intercultural» al decir en su obra de mayor trascendencia y envergadura aparecida en 1990, *Culturas híbridas*, que piensa haber encontrado en Nueva York o quizá más aún en Tijuana los «laboratorios de la posmodernidad».[10] De hecho, al lado del espacio caribeño, los *borderlands* entre México y los Estados Unidos se han convertido en el objeto preferido de las explicaciones y discusiones «territorializantes» acerca de las preguntas que se plantean los estudios culturales y, en especial, los procesos de identidad colectivos.

Esto tiene tradición. Desde hace más de cien años, al lado de los Estados Unidos, tanto el Caribe como el espacio mexicano son regiones preferidas para la elaboración de teorías, que ven aquí los delineamientos de un desarrollo futuro de la humanidad. Y no sólo queremos poner de relieve aquí que se ha podido observar desde la muerte de José Martí en 1895 durante las luchas liberadoras hasta la subida

[7] Véase Homi Bhabha, «The Third Space». Entrevista en Jonathan Rutherford (ed.), *Identity, Community, Culture, Difference*, London: Lawrence and Wishart, 1990, pp. 207-221.

[8] Bernabé/Chamoiseau/Confiant, *Eloge de la Créolité*, *op. cit.*, p. 21.

[9] Idem, p. 22. No se profundizará en la sinonimia entre *caribéen* y *antillais*, utilizada aquí con frecuencia, que por momentos le cede el lugar a una separación recíproca en el discurso antillano.

[10] García Canclini, *Culturas híbridas*, *op. cit.*, p. 293; véase también p. 301. Los «laboratorios de la posmodernidad» de García Canclini, empero, no apuntan hacia una fusión de los diversos ingredientes, sino más bien en una potenciación de superficies de fricción heteróclita, una circunstancia en la cual se puede reconocer la diferencia probablemente de más largo alcance frente al discurso de la criollidad.

al poder de Fidel Castro en 1959, una forma de pensar generalizada en contextos históricos muy diferentes, de que el espacio caribeño es desde el punto de vista político aquel lugar en el cual se decidirá necesariamente la postrer historia de la humanidad.[11] Porque no menos esclarecedora y trascendental es la tesis postulada por varios representantes del *Ateneo de la Juventud* mexicana, que veía en cierto modo la formación de aquella raza cósmica en el corazón del hemisferio americano, que haría surgir una nueva humanidad (y un nuevo humanitarismo) como síntesis de la historia del género humano en su totalidad.[12] El mexicano José Vasconcelos esbozó esta concepción brevemente como un proceso que transcurre notablemente lineal y —contemplado desde gran altura— casi armoniosamente:

> Tenemos entonces las cuatro etapas y los cuatro troncos: el negro, el indio, el mogol y el blanco. Este último, después de organizarse en Europa, se ha convertido en invasor del mundo y se ha creído llamado a predominar lo mismo que lo creyeron las razas anteriores, cada una en la época de su poderío. Es claro que el predominio del blanco será también temporal, pero su misión es diferente de la de sus predecesores; su misión es servir de puente. El blanco ha puesto al mundo en situación de que todos los tipos y todas las culturas puedan fundirse. La civilización conquistada por los blancos, organizada por nuestra época, ha puesto las bases materiales y morales para la unión de todos los hombres en una quinta raza universal, fruto de las anteriores y superación de todo lo pasado.[13]

En un *golpe a los cuatro vientos* histórico-filosófico, que diseñaba un modelo de cinco niveles del desarrollo de la humanidad y acuñó los debates acerca de la identidad latinoamericana a lo largo de todo el siglo XX, Vasconcelos veía por consiguiente después de la dominación de los negros, de los indios, de los orientales y de los blancos aparecer una quinta época, que no obstante iba a ser influida y preparada desde la época actual, la del dominio de los blancos. Para nosotros no es tan importante que la concepción de Vasconcelos partiera del predominio cultural de la cultura blanca, occidental, «latina», como incuestionable esquema orientador; más decisivo para nuestras reflexiones es que la nueva raza «cósmica» estaba en proceso de formación en el Nuevo Mundo, como en un gigantesco laboratorio y, por decirlo así, debía acarrear dentro de sí el futuro de toda la humanidad.

La dimensión mitológica de este proceso de *mestizaje* fundamentado de manera genética, cultural e histórico-filosófica quizá parezca evidente teniendo en

---

[11] Se pueden encontrar numerosos ejemplos en Ottmar Ette, *José Martí*. Primera parte: *Apostel - Dichter - Revolutionär. Eine Geschichte seiner Rezeption*, Tübingen: Niemeyer, 1991.

[12] Véanse para ello las explicaciones en el capítulo 7 de este volumen.

[13] José Vasconcelos, «La raza cósmica (Fragmento, 1925)», en (íd.), *Obra selecta*. Estudio preliminar, selección, notas, cronología y bibliografía de Christopher Domínguez Michael, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1992, p. 88 (interesante es en última instancia la metafórica del árbol y las raíces). Tales teleologías se proyectan de la manera más natural también a otras regiones y Estados del hemisferio americano (como por ejemplo los Estados Unidos o Brasil); véase para ello el esbozo de la historia de la humanidad del ensayista y antropólogo brasileño Darcy Ribeiro publicado en 1968, *Der zivilisatorische Prozeß*. Editado, traducido y con un epílogo de Heinz Rudolf Sonntag, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983. Tanto Vasconcelos como Ribeiro fueron —aunque en diversos momentos— ministros de Educación de sus respectivos países. Los vínculos americanos de un discurso de tal índole se sobreentienden e incluyen naturalmente la América del Norte, aunque en las diferentes regiones se desarrollan diversas variantes.

la mente los conceptos de cultura actuales.[14] Pero este discurso no dejó de causar honda impresión en muchos coetáneos, los cuales —como Alfonso Reyes— pudieron sacar provecho de esta anexión modelar del «nosotros» colectivo de una manera casi triunfante para su propia identidad; por eso el creador de *Ifigenia cruel* se regocijaba diciendo: «Somos una raza de síntesis humana. Somos el verdadero saldo histórico».[15]

Detrás de estas formulaciones y otras similares se escondía la reversión de un concepto de espacio, en tanto que ahora los márgenes de la ex cultura hegemónica se habían transformado en centros dinámicos del «verdadero» desarrollo fundamental. Sabemos que estas esperanzas aún no se han cumplido en América Latina. Pero la euforia de una visión de tal índole todavía es evidente hoy en día en el uso de conceptos de la identidad apoyados en el pensamiento del *métissage* y la metafórica del laboratorio que lo acompaña. Al parecer, el ideologema del *mestizaje o métissage* no ha perdido su atractivo, así como su tendencia elemental hacia una concepción de identidad homogénea y solidificada, que está perdiendo su dinámica. Porque el tópico al parecer ha cambiado de lugar y se ha instalado en el Caribe *francófono*. A esta problemática y su cambio de lugar, así como a los contradiseños creativos, les dedicaremos nuestra atención en los siguientes incisos.

La lógica del ni - ni *(ninismo)* y el tiempo de las «-dades»

Con el gesto de un manifiesto o una proclamación comienza el *Éloge de la Créolité* de Bernabé, Chamoiseau y Confiant:

> Ni europeos, ni africanos, ni orientales: nos proclamamos creoles. Ésta será para nosotros una postura interior, mejor aún: un alerta o mejor aún: una especie de envoltorio mental, en el cual nuestro mundo se construirá con plena conciencia del mundo.[16]

La identidad evocada desde la primera frase del manifiesto subraya su conciencia y su apertura hacia el mundo, pero descansa a su vez sobre mecanismos de marginación formulados con perspicacia, que excluyen Europa, África y Asia —como «meras» personificaciones de lo otro— del propio diseño de identidad creole. Esta mecánica discursiva de procedimientos de exclusión de tal índole en el espacio caribeño tiene sus modelos. Así, en 1964, René Ménil resumió, en una exposición en Fort-de-France, su punto de vista acerca de la sociedad antillana de la siguiente manera:

> Ni africano ni chino, ni indiano y ni siquiera francés, sino en última instancia antillano: *antillano es nuestra cultura, porque en el transcurso de la historia ha reunido en sí todos estos*

[14] Véase el estudio reciente referido al contexto francófono de Roger Toumson, *Mythologie du métissage*, París: PUF, 1998. Allí se dice sin rodeos: «La historia del *métissage* es una mitología» (p. 12). Y no menos directa es la condena polémica de la *creolidad*, que Toumson trata de reducir a un denominador común: «El discurso de la creolidad es la nueva forma dialectal, que en el campo literario francófono adopta el viejo mito colonial y paternalista del *métissage*» (ídem, p. 20).

[15] Reyes, *Obras completas, op. cit.*, tomo XI, p. 134.

[16] Bernabé/Chamoiseau/Confiant, *Éloge de la Créolité, op. cit.*, p. 13.

elementos, que venían de los cuatro puntos cardinales de la tierra en un sincretismo original y los ha combinado, sin ser, empero, uno de estos elementos en particular.[17]

En la comparación de ambos pasajes se ve que en el lugar que antes ocupara «lo antillano» ahora se ha instalado «lo creolo», pero de una manera tal, que la *créolité* sin duda no quiere destruir a la *antillanité,* aunque la quiera desplazar y en última instancia superar en la posteridad. Así, no sorprende que el *Elogio a la creolidad* presente en un fragmento largo, dedicado precisamente a esta creolidad, un modelo de espacio circular, en cuyo centro (y con letra negrilla) se han insertado los *Martiniquais, Guadeloupéens, Haïtiens, Jamaïcains, Sainte-Luciens, Dominicains, Trinidadiens, Guyanais, Curaçolegnes* y, finalmente, los *Surinamiens.*[18] Fuera de este núcleo de la creolidad se encuentran —vinculados con el centro solamente a través del eje de la «solidaridad geopolítica», islas como Cuba, Puerto Rico o Barbados, mientras un eje de «solidaridad antropológica» une con el núcleo a las Seychelles, las islas de Cabo Verde, Hawái o Zanzíbar. Se hace evidente no sólo una nueva identidad, sino también una nueva centralidad. La estructuración jerárquica del espacio no puede hacer olvidar, a pesar de todos los comentarios atenuantes, el problema fundamental, que está proponiendo desde el Caribe y para el Caribe un modelo de espacio de centro y periferia enraizado dicotómicamente.

El *ninismo,* la lógica del ni-ni,[19] que ya caracteriza la primera frase del manifiesto de 1988 y también el pasaje citado de la exposición de 1964, expone un modelo de identidad que hacia afuera insiste en una jerarquización y marginación gradual y hacia adentro —en última instancia también por medio del uso de la primera persona del plural— en una aspirada homogenización. Tiempo ha que un discurso identitario basado en el *ninismo* se ha convertido en importante comodín para los autores antillanos.[20]

---

[17] René Ménil, «Problèmes d'une Culture Antillaise», en (id.), *Tracées. Identité, négritude, esthétique aux Antilles,* Paris: Laffont, 1981, p. 32.

[18] Bernabé/Chamoiseau/Confiant, *Éloge de la Créolité, op. cit.,* p. 33.

[19] Tomo prestado este término no solamente de las citas presentadas anteriormente, sino que a su vez me remito a Roland Barthes, quien en la parte teórica de sus *Mythologies,* aparecidas en 1957 como libro, había puesto de relieve algunas figuras protagónicas del mito burgués; la quinta de ellas la denominó *ninisme* y la definió de la siguiente manera: «Denomino de esta manera a aquella figura mitológica, que consiste en presentar dos opuestos, poner en equilibrio uno de ellos con ayuda del otro y luego desechar ambos. (*Ni* quiero esto, *ni* aquello.) Es más bien una figura del mito burgués, porque surge de una forma moderna del liberalismo. Reencontramos aquí también la figura de la báscula: lo real primeramente se reduce a análogos; éstos a continuación se pesan; finalmente, después de haber comprobado su igualdad, se libera uno de ellos. También aquí hay un comportamiento mágico: se confronta aquello entre lo cual nos era desagradable tomar una decisión; se huye de lo insoportablemente real, en tanto se reduce a dos contrarios, que sólo pueden mantener el equilibrio en la medida en que se les aligera formalmente y de su peso específico. El ni-ni puede tomar formas degradadas: en la astrología por ejemplo le siguen a los males de la misma manera los bienes; esto siempre y con mucho cuidado se predice en una perspectiva del equilibrio: el peso final vuelve inmóviles los valores, la vida, la fortuna; ya no se tiene que elegir, sólo se tiene que soportar». Barthes, *Mythologies, op. cit.,* p. 715.

[20] Un ejemplo muy apropiado lo ofrecen los dos guadalupanos Hector Poullet y Sylviane Telchid, donde al inicio de un novísimo ensayo se puede leer: «De manera extraordinaria la historia ha hecho de nosotros, hombres y mujeres de la creolidad, sujetos de la frontera. Ni negros, ni blancos, ni africanos, ni europeos, ni indios y ni siquiera americanos: nuestra hibridación cultural y genética, que por largo tiempo nos puso obstáculos, la utilizaremos de ahora en adelante para escudriñar nuestra vía láctea». Hector Poullet y Sylviane Telchid «"Mi bèl pawòl mi!" ou Eléments d'une poétique de la langue créole», en Ralph Ludwig (ed.), *Écrire la «parole de nuit». La nouvelle littérature antillaise,* Paris: Gallimard, 1994, p. 181.

Es interesante encontrar una filiación entre los mecanismos de marginación del *ninisme* y una carta escrita y fechada en Kingston el 6 de septiembre de 1815. El autor de esta «Respuesta de un americano a un señor de esta Isla», que tiene el carácter de manifiesto político y ha encontrado su lugar en los libros de historia bajo el título de *Carta de Jamaica*, fue nada menos que el héroe de la independencia sudamericana y el libertador, Simón Bolívar. Él escribía en su proclamación de la unidad en la continua lucha contra el poder colonial español, que «nosotros» somos una «pequeña humanidad» y propietarios de un «mundo para sí», que «apenas conservamos vestigios de lo que en otro tiempo fue, y que por otra parte no somos ni indios ni europeos, sino una especie media entre los legítimos propietarios del país y los usurpadores españoles: en suma, siendo nosotros americanos por nacimiento y nuestros derechos los de Europa, tenemos que disputar a éstos a los del país y que mantenernos en él contra la invasión de los invasores; así nos hallamos en el caso más extraordinario y complicado».[21]

También en este manifiesto, escrito hace ciento setenta años, se busca el refugio en un espacio intermedio, un tercer espacio, en tanto —ciertamente en un contexto histórico muy diferente— tiene lugar la construcción de este espacio intermedio a través de mecanismos de marginación, que deben disimular la heterogeneidad de la propia situación por medio del recurso insistente a un sujeto colectivo en la primera persona del plural que se supone homogéneo. Sin embargo, son precisamente los mecanismos de aislamiento del *ninisme,* de la figura y la lógica del ni-ni, los que documentan qué tan fuerte es la tendencia de oponerle a la contra-identidad una identidad individual, de preferencia coherente. Así, este manifiesto de la *Créolité* resulta ser un discurso realmente americano, con tradiciones independentistas, y hace hincapié en las vinculaciones de *toda la América,* de las que no siempre se tiene noción. Precisamente con miras a esta gran continuidad histórica de patrones o modelos de discurso, sería bueno cierto escepticismo: porque no se trata del esbozo de identidades realmente *plurales,* sino de la imposición de un *nosotros* bajo el signo de un nuevo reparto y una recentralización del poder (no siempre discursivo).

Rápidamente el laboratorio humano se convierte en territorio nacional. Se podría aventurar la tesis de que los paralelismos discursivos evidentes entre los textos de Ménil, Bernabé, Chamoiseau, Confiant, Poullet o Telchid, así como de Bolívar, no se basan siempre en relaciones intertextuales, sino más que nada en la participación en ciertas estructuras fundamentales de una situación poscolonial. No en balde Eric Williams puso de relieve, en su libro aparecido por primera vez en 1970, *From Columbus to Castro* —el cual tradujera Maryse Condé al francés[22]—, el estado probablemente efímero de los departamentos de ultramar franceses:

> Mientras la opinión de una mayoría en Martinica y Guadalupe prefiere que se mantengan los vínculos estrechos con Francia, el tiempo —y para ello hay buenas razo-

[21] Simón Bolívar, *Carta de Jamaica. The Jamaica Letter. Lettre à un habitant de la Jamaique,* Caracas: Ediciones del Ministerio de Educación, 1965, p. 69. Es elucidador aquí cómo Bolívar convierte los extensos territorios continentales de la Colonia hispanoamericana en islas rodeadas de mar.

[22] Eric Williams, *De Christophe Colomb à Fidel Castro. L'histoire des Caraïbes 1492-1969.* Traducción de Maryse Condé con la colaboración de Richard Philcox. Paris: Présence Africaine, 1975.

nes— seguramente mostrará, que los arreglos actuales no representan una solución definitiva al problema de estos territorios.[23]

En el contexto de los debates acerca del futuro de los Departamentos de Ultramar franceses, a los proyectos de identidad —precisamente expresados por medio de géneros como el manifiesto o la proclamación, cuya función es el impacto en el público— les corresponde un significado eminentemente político. Si es más apropiado conferirle al discurso identitario integrado en *Elogio a la creolidad* un significado estratégico o más bien uno táctico, enfocado hacia la creación de una unidad, se podrá decir con cierta certeza probablemente en el futuro. En el momento actual, sin embargo, ya se puede afirmar que el esbozo identitario que allí se manifiesta se inclina todavía más hacia una «identidad enraizada» *(identité-racine)* que hacia una «identidad relacional» *(identité-relation)*. Édouard Glissant ha intentado definir, en su *Poétique de la Relation*, la primera, diciendo que ella se apoyaba en un mito de la creación, del cual se dejaba deducir una filiación (realizada a la fuerza); su razón de ser demanda una porción de tierra, que así podrá ser convertida en un territorio propio.[24] La *identité-relation* en cambio no se funda en un mito de la creación, sino en la experiencia consciente y contradictoria de contactos culturales; está marcada no por la «filiación», sino por un «encadenamiento caótico de la relación», no insiste en una legitimidad, sino que circula dentro de una «nueva extensión», no se siente ligada a un territorio y sus procesos de com-prensión y aprehensión, sino que festeja el «pensamiento de la errancia y de la totalidad».[25]

En vista del esfuerzo que realiza Glissant por despedirse del término de la identidad «enraizada» y su proclama en favor de una concepción identitaria relacional se podría preguntar desde la perspectiva actual, si al siglo pasado —precisamente así como se le podía denominar en cierta fase en el desarrollo de las vanguardias históricas «el tiempo de los ismos»[26]— se le podría nombrar, en miras a sus esbozos identitarios poscoloniales, el tiempo de las «-dades» (o de los *ités* y las *dades*). Porque los neologismos como «argentinidad», «cubanidad», «mexicanidad», etc., así como *américanité, canadianité*, o en los tiempos más actuales en el espacio caribeño *haïtianité, antillanité* y, más aún, *creolité*, contienen elementos espaciales e identificato-

---

[23] Eric Williams, *From Columbus to Castro: The History of the Caribbean 1492-1969*, New York: Vintage Books, 1984, p. 514; compárese Frauke Gewecke, *Die Karibik. Zur Geschichte, Politik und Kultur einer Region*, Frankfurt am Main: Vervuert, 1984, p. 59: «Para la gran mayoría de la población el precio de la dependencia política y económica, que tiene que pagar por un bienestar relativo, es un sacrificio que están dispuestos a pagar». El esbozo político agregado en un «Annexe» de la *Eloge a la Créolité* subraya la soberanía «insular» de Martinica y Guadalupe, en tanto que la «soberanía mono insular» sólo debe ser una etapa de preferencia muy breve en el camino hacia una «Confederación caribeña» *(Eloge de la Créolité, op. cit.*, p. 58). Volveremos sobre este punto cuando tratemos la metafórica de los manglares.

[24] Véase Edouard Glissant, *Poétique de la Relation*, Paris: Gallimard, 1990, pp. 157 s.

[25] Ídem, p. 158.

[26] Véase Asholt/Fähnders (eds.), *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde, op. cit.*, p. 195. Las editores aclaran que este término se remonta al resumen presentado por El Lissitzky y Hans Arp en 1925 sobre las vanguardias europeas de 1914 a 1924 con el título *Die Kunstismen/Les Ismes de l'art/The Isms of Art*. Una crítica de los «-tés» y «-tudes» y los peligros de su petrificación se encuentra también en el último inciso del estudio de Mireille Rosello, que parte del concepto de la «insularización», con el título «Caribbean insularization of identities in Maryse Condé's work. From "En attendant le bonheur" to "Les derniers rois mages"», en *Callaloo*, XVIII, 3 (1995), p. 577.

rios que remiten, como construcciones de analogía, a su vez a esbozos de identidad colectiva en última instancia estabilizadores. Ya se han relevado y superado conceptualmente las creaciones de palabras tales como *doudouisme, indigénisme/indigenismo* o *afrocubanismo, negrismo* y *criollismo* (que por momentos están más cerca de los *ismos* de la vanguardia), así como la *négritude,* pero al parecer ahora se llega, así como aquel término, al límite, que se encuentra en el centro de esta creación de palabra: es indudablemente el término mismo de la identidad que descansa en una entidad y una esencialidad. Porque éste aparentemente sigue siendo *radical,* en el sentido de una raíz que agrupa todo a su alrededor y casi ya no puede ser utilizado en los actuales debates teórico-culturales sin agregados suplementarios que —tal y como lo muestra el ejemplo más reciente, *transitional identities/identités transitoires*[27]—, le trata de imprimir multiplicidad y movimiento a un concepto que se inclina hacia lo estático. Así, se habla de identidades «plurales», «múltiples» o «nómadas», sin que un oxímoron de esa índole pudiera sustraerse del todo al peligro de ser sujetado-por-escrito *(Fest-Schreibung).*

La proliferación de los términos de identidad es tan manifiesta a finales del siglo XX, la omnipresencia de discursos identitarios mundialmente tan aplastante, que uno no puede por momentos nada más que reconocer en el crecimiento rizomático y descentral de términos de identidad aquel procedimiento gracias al cual todavía es posible adaptar la identidad colectiva a las condiciones socioculturales cambiantes. Uno puede preguntarse, en vista de los planteamientos del problema aquí delineados someramente y desarrollados a continuación a través del análisis de algunos aspectos de la *Traversée de la Mangrove* de Maryse Condé, si el término de identidad como tal todavía es apto para ser aplicado por lo menos a comunidades «imaginadas» o «construidas», para abarcar aquellos desplazamientos culturales, teórico-culturales, literarios y científico-literarios, que han acuñado la discusión sobre la identidad por lo menos en los últimos dos decenios. Dicho con las palabras prestadas del famoso *Capricho* de Goya, «El sueño de la razón produce monstruos»: aún no queda claro si es el ensueño o el sueño de la identidad o, más aún, de la razón identificatoria, el que produce los monstruos.

La proliferación del término de la identidad dentro de un campo semántico que desde hace tiempo ya no puede abarcarse con la vista, nos hace patente cuál es el precio que se tiene que pagar por la identidad: el precio de un encadenamiento infinito de términos, cuyo crecimiento ya no es lineal y jerárquico, sino multidimensional y rizomático. En este sentido, así me parece, en relación con los desarrollos del término de la identidad en el último cuarto del siglo XX, ya no se trata de una explosión[28] de esta denominación sino más bien de una excrescencia, que ha sufrido una increíble intensificación a raíz de la inserción de problemáticas transnacionales, poscoloniales, referidas al género, transculturales y de hibridación. El

[27] Así era el título de un simposio que se realizó en abril de 2000 en la Universidad de Maguncia.

[28] Tal es la valoración del estudioso de las culturas británico Stuart Hall, que habla de una «explosión discursiva real alrededor del concepto de la "identidad" en el trayecto de los últimos años»; véase Stuart Hall, «Introduction: Who needs "Identity"?», en Stuart Hall y Paul Du Gay (eds.), *Questions of Cultural Identity,* London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage Publications, 1996, p. 1.

«restablecimiento» de un término de identidad unitario «centrado» ya no será posible en el siglo XXI al menos dentro de las estructuras democráticas, pluralistas y multiculturales —ya sean multiculturalmente estáticos o transculturalmente móviles—. No se podrá erradicar el término de la identidad como término de batalla, pero quizá se pueda desechar como concepto teórico-cultural.

El laboratorio de Maryse Condé

La novela *Traversée de la Mangrove*,[29] publicada en 1989 casi al mismo tiempo que el *Éloge de la Créolité*, esto es, a finales del «breve» siglo XX que comenzara en 1918, marca sin lugar a dudas un hito literario en la producción de la autora guadalupana Maryse Condé y a su vez trasciende las literaturas del Caribe. La escritora, nacida en 1937 en Pointe-à-Pitre, abandonó, como muchos habitantes de las ex colonias francesas (convertidas en 1946 en *Départements d'Outre-Mer*), su isla natal y se dirigió a París, vivió largos años en diversos países africanos y de nuevo en Europa para volver en 1986 a Guadalupe, desde donde se dirige hacia los Estados Unidos para impartir regularmente cátedras de profesora visitante. Después de una primera serie de novelas, que sobre todo se ubican en África y se dedican a las relaciones culturales antillano-africanas, *Atravesando los manglares* pertenece a una segunda fase de la creación novelesca de Condé que desde la publicación de *La vie scélérate* en 1987 se concentra en el espacio antillano.[30]

A diferencia de las novelas anteriores, la autora guadalupana —que en 1973 se doctorara en ciencias de la literatura comparada en la Universidad de la Sorbona, y no sólo por eso o a raíz de las múltiples publicaciones crítico-literarias y teórico-culturales, sino también por su amplio cúmulo de lecturas puede ser titulada *poeta docta*— se sirve del procedimiento de una enorme reconcentración espaciotemporal en su *Traversée de la Mangrove*. La novela está claramente estructurada y se divide en tres partes: «El atardecer» *(Le serein)*, «La noche» *(La nuit)* y «El crepúsculo» *(Le devant-jour)*, en tanto el terreno de la noche, que se subdivide a su vez en veinte capítulos con títulos, se puede considerar la parte principal. La primera y tercera parte muestran todas las características de una *exposition* y de un *dénouement*. La progresión temporal, cuyo perfil ya trasluce en esta división, abarca en la trama el tiempo entre el atardecer y el

---

[29] Maryse Condé, *Traversée de la Mangrove*, Paris: Mercure de France, 1989.

[30] La novela *La vie scélérate*, publicada en la serie «Caminos de la identidad» *(Chemins de l'identité)* de la editorial Seghers, contiene en el texto de la solapa la concomitancia entre la biografía y la diégesis de la novela: «Después de *Ségou* y *Moi Tituba, sorcière* (Grand prix littéraire de la Femme) Maryse Condé nos ofrece una novela que marca el retorno de la gran escritora de novelas a Guadalupe, su país natal». Retomaré en otro momento el tema del juego con el motivo del retorno; pero aquí ya queremos mencionar que Maryse Condé sabía de esta vinculación paratextual de sus textos y su biografía y es muy probable que también la haya controlado. La dimensión paratextual de la creación de Condé, en la que siempre se encuentran pormenores importantes para la «comercialización» de sus textos y, más aún, ofertas de interpretación muy esclarecedoras, sigue a la espera de un análisis más preciso. Una visión de conjunto de la dimensión espacial lo ofrece el análisis de las cuatro novelas *Hérémakhonon, Une Saison à Rihata, La vie scélérate* y *Traversée de la Mangrove* en Ute Fendler, *Interkulturalität in der frankophonen Literatur der Karibik. Der europäisch-afrikanisch-amerikanische Intertext im Romanwerk von Maryse Condé*, Frankfurt am Main: Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 1992.

crepúsculo matutino y con una extensión de 265 páginas, un material de lectura que puede ser abarcado, con una velocidad de lectura media, en doce horas.[31] La novela, por ende, se puede leer entre el atardecer y el crepúsculo, el tiempo de narración (entendido aquí como tiempo del contar) coincide con el tiempo de lectura (como duración del leer).

Esta doble unidad del tiempo tanto desde el punto de vista de la producción como de la estética de la recepción encuentra su continuación en la unidad del espacio. Los acontecimientos ubicados dentro del ya mencionado período de tiempo se sitúan en Rivière au Sel, un caserío bastante aislado del resto de la isla de Guadalupe. Ya no sorprende que Maryse Condé también se atuviera a la unidad de la acción y con ello respetara la regla de las tres unidades (aristotélicas), válidas para la tragedia francesa clásica del siglo XVII. Como autora de obras de teatro había ya experimentado con éxito con estas reglas «clásicas», como puede documentarlo su pieza *Pension Les Alizés*[32] representada el 14 de abril de 1988 en Pointe-à-Pitre y el 26 de abril de 1988 en Fort-de-France. No en balde este texto se caracteriza ya en el subtítulo como *Pièce en cinq tableaux*, y por lo tanto, como una pieza dividida en los clásicos cinco actos, y expone, en cuanto a la focalización del tiempo, espacio y acción, en cierto sentido un preludio de *Atravesando los manglares*.

La unidad de la acción se logra gracias a que la estructura fundamental del contenido —para citar la novela de otro escritor (circum-) caribeño— sigue una especie de «Crónica de una muerte anunciada».[33] A diferencia de la *Crónica de una muerte anunciada* del colombiano Gabriel García Márquez, publicada en 1981, en *Traversée de la Mangrove* no se trata —como todavía pudieran pensar los lectores de la primera parte, «Atardecer»— de un asesinato, cuyas circunstancias se investigarían y presentarían a modo de una novela policial. En la novela de Condé también se anuncia una muerte, pero no como consecuencia del eco del anuncio por el mismo asesino, que convierte a los habitantes de la ciudad provincial en cómplices, sino por la fatalidad que, en una larga historia de aquella familia a la cual pertenece la figura protagónica de la novela, siempre hiere mortalmente y de manera misteriosa a los descendientes masculinos a la edad de los cincuenta años. Por eso la muerte anunciada, acerca de la cual el mismo Francis Sancher les cuenta una y otra vez a los habitantes del caserío y que le sobrevino, antes de que, en cierto modo, se levantara el telón de la narración, no se deja analizar y reconstruir en todos sus detalles. No hay posibilidad de esclarecer los motivos de la muerte, que remiten por lo tanto a aquellos «puntos de vaguedad»[34] que Maryse Condé ha entretejido en gran número en su novela, y en el plano del contenido forman aquellos vacíos irregulares que ponen en manos del público lector las más diversas posibilidades de interpretación.

---

[31] Una lectura grabada, que se encuentra en mis manos, tiene una duración de aproximadamente once horas y media.

[32] Maryse Condé, *Pension Les Alizés. Pièce en cinq tableaux*, Paris: Mercure de France, 1988.

[33] Gabriel García Márquez, *Crónica de una muerte anunciada*, Barcelona: Bruguera, 1981.

[34] Véase aquí por ejemplo, Wolfgang Iser, «Die Appellstruktur der Texte», así como «Der Lesevorgang», en Rainer Warning (ed.), *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, München: Fink, 1979 (2.ª ed.), pp. 228-252 y pp. 253-276.

Antes de poder dedicarnos con mayor detenimiento a la estructura y más aún a la estructuración de la novela, queremos hacer constar que la unidad de espacio, tiempo y acción, similar en parte a la situación inicial experimental de *Crónica de una muerte anunciada,* que a su vez permite diversas reacciones en cadena y comparte con esta novela del Caribe hispanoamericano una serie de paralelos estructurales, convierte a *Traversée de la Mangrove* en una especie de laboratorio humano y literario. No se trata de la escenificación de una causalidad fundamentada en las ciencias naturales, tal y como se practicaba en el naturalismo, ni se presupone la elaboración de una situación de experimento, como les servía de campamento de base a los surrealistas para la exploración de sus concepciones, influidas por Sigmund Freud, acerca del funcionamiento del inconsciente humano. Se trata más que nada —y esto es en cierta medida una empresa cubista, como lo hemos podido observar en *Jusep Torres Campalans* de Max Aub y los *Motivos de Proteo* de José Enrique Rodó— de la representación de un acontecimiento desde las más diversas perspectivas, así que el carácter de aislamiento y de repetición bajo las condiciones de un laboratorio no distingue entre un sinnúmero de objetos y una perspectiva centralmente formulada y exhibida como objetiva. Más bien los objetos de experimento se convierten en sujetos, en actores dentro de un experimento significativo, tanto desde el punto de vista técnico-narrativo como teórico-cultural, en el cual se someten a un examen los márgenes y los límites de las representaciones literarias, de los esbozos de identidad humana y de la terminología de los estudios culturales. Así, *Traversée de la Mangrove* —aunque de una manera totalmente diferente que en el pasaje de Raphaël Confiant citado al principio— se deja interpretar y comprender como un «laboratorio humano», en el cual la dimensión de humanismo y de humanidad puede valer de hecho como un fundamento ético-moral de todo el proceso narrativo.[35]

Estructura novelesca y estructura espacial

Al iniciar la novela, el personaje protagónico acaba de morir. En consecuencia, la primera parte de *Traversée de la Mangrove* comienza con una retrospectiva, en cuya trayectoria se acuerda «Mademoiselle Léocadie Timothée, una maestra jubilada desde hace veinte años»,[36] de cómo tropezó ella durante un paseo nocturno con el cadáver de Francis Sancher y el enorme susto que esto le produjo. Es la primera vez que se delinea aquel hombre, esa figura central ambivalente, a su vez presente y ausente, de la novela:

> Sin duda, era él.
> Bocabajo en la inmundicia aceitosa y con su ropa sucia se le podía reconocer por sus anchos hombros y su pelambre rizado, ligeramente gris.[37]

---

[35] Véase para ello Françoise Lionnet, «Toward a New Antillean Humanism: Maryse Condé's "Traversée de la mangrove"», en (id.), *Postcolonial Representations. Women, Literature, Identity,* Ithaca/London: Cornell University Press, 1995, pp. 69-86.

[36] Condé, *Traversée de la Mangrove, op. cit.,* p. 11.

[37] Ídem, p. 12.

El hombre —alrededor de cuyo ataúd, en el que yacía el muerto de cuerpo presente bajo una ventanilla de vidrio, se reunirían muchos habitantes de Rivière au Sel para velarlo cinco días más tarde (los paralelismos con la historia de la resurrección de Cristo no son mera casualidad)— está bocabajo, casi se ha unido con la tierra; y sin embargo se deja reconocer e identificar por su constitución y el color de su cabello. El destino anunciado por el mismo Francis Sancher se consumó en su propio cuerpo, su figura sin rostro señala de antemano aquel pasaje, en el cual Vilma, que se ha fugado de su casa y ha buscado refugio en la de Sancher, recuerda su primer encuentro en su domicilio lleno de misterios y vigilado por perros doberman. Francis se encontraba en ese momento frente a su máquina de escribir:

> «Como ves, estoy escribiendo. No me preguntes para qué es bueno. Por lo demás, no terminaré nunca este libro, pero antes de que hubiese podido encontrar la primera línea y sabido qué pondría dentro de sangre, de risa, llanto, de miedo y esperanza, de todo eso pues que convierte un libro en libro y no en un tratado que mata los nervios, ya había encontrado, casi loco en la cabeza, su título: *Atravesando los manglares*.»
> Levanté los hombros.
> «Uno no atraviesa los manglares. Te espetas en las raíces de los árboles de mangle. Te hundes y ahogas en el barro salobre.»
> «Así es, precisamente así es.»[38]

El cumplimiento del sino, de la fatalidad, no solamente queda vinculado con el acto del escribir por la recurrencia del lexema «suciedad» *(boue)*, sino también por la presencia de los manglares, que sirven de título tanto al libro de Francis Sancher como al de Maryse Condé. Para Sancher, el acto de escribir está unido a su vez con la conciencia de la finitud, con la certeza de la propia muerte aun antes de concluido el libro y, por ende, con el propio fracaso. No importa si consideramos la novela de Condé como la continuación o sustitución del proyecto de libro de Francis Sancher: la novela se escribe dentro de una estructura duplicada que le permite a la escritura un volverse autorreflexiva gracias al reflejo en otro álter ego,[39] uno masculino. Así se vincula el espacio del escribir —aunque de otra forma que en *Sarrasine* de Balzac[40]— con una dimensión específica de género transexual de la literatura, que cruza diagonalmente las fronteras del género. Y la novela se deja a su vez clasificar en un campo semántico dentro del cual la escritura, el redactar un libro, está indisolublemente vinculado con el tiempo, el espacio y la acción —con la experiencia de la finitud de la existencia en la imagen de la muerte, con la experiencia del espacio en el espacio intermedio de los manglares, con la experiencia del movimiento en el

---

[38] Ídem, pp. 202 s.

[39] Este paralelismo concierne también al sentimiento de extrañeza y enajenación, que Maryse Condé sintiera aún años después de su «retorno» a Guadalupe porque le faltaba la aceptación por parte de su entorno —y también de los medios masivos—. Un ejemplo muy esclarecedor aquí es una entrevista realizada en un coloquio organizado en su honor en 1995 en Pointe-à-Pitre, en el cual, así como en la intercalación paratextual, se pueden percibir entre líneas estos sentimientos adversos: Maryse Condé, «Interview à l'occasion du VI Salon du Livre à Pointe-à-Pitre: Hommage à Maryse Condé», en *Tèrè-Magazine* (Pointe-à-Pitre), 285 (11-17 de marzo de 1995), pp. 3 s.

[40] En cuanto a las «transformaciones de género» en la *nouvelle* de Balzac, véase el capítulo 5.

intento de cruzar esta naturaleza de los manglares—. Pero antes de poder dedicarnos a otros aspectos de esta estructuración que nos proporciona paratextualmente el título, se realzará la *estructura* de la novela de Condé en sus fundamentos.

Porque el recuerdo de Léocadie Timothées, con el cual inicia la novela, lleva hacia una estructura en la cual a lo largo de veinte capítulos recordarán en total diecinueve personajes de la novela al presente ausente, al difunto, cuya autopsia no dio ningún indicio de asesinato y ahora se encuentra en la capilla ardiente, y reflexionarán sobre su relación personal con Francis Sancher y también con los demás habitantes del pueblo. Al lado de Léocadie, que no sólo tiene la palabra en la primera[41] parte, sino, a su vez, en la segunda, también la joven Mira Lameaulnes, que trajo a este mundo un hijo de Francis Sancher, tiene el privilegio de poder hablar dos veces. Este hecho no únicamente tiene como consecuencia que la estructura de la novela experimente un ligero desvío,[42] sino que les confiere una posición especial a estas dos mujeres dentro de la acción de toda la novela. Ambas asustan de muerte a Francis Sancher en su primer encuentro con él, porque al verlas a ellas se ve confrontado con «la muerte» *(la mort)* por él esperada; ambas tropiezan con él de noche, aunque el primer encuentro entre Mira y Francis lleva a una primera reunión amorosa entre los dos, que amalgama vida y muerte, pánico de muerte con ansias de vida. Ambas mujeres —también Léocadie, que ya ha rebasado los ochenta años— aseguran haber sido de cierta manera (y seguramente de muy diversa manera) amantes de Francis Sancher.

Dentro de esta estructura en su mayor parte, aunque no —como ya hemos dicho— completamente simétrica de la novela, los capítulos diez y once abarcan el eje central meramente numérico del texto; se trata de aquellos capítulos en los cuales primero habla Léocadie Timothée (por segunda vez) y después toma la palabra «Cyrille, el cuentacuentos».[43] Con base en la figura de Léocadie, nacida con el siglo, no sólo se presenta la biografía individual de la fundadora de la escuela de Rivière au Sel, marcada por el deseo sexual y una gran insatisfacción, sino también, a manera del espejo ustorio, los aspectos más relevantes de la historia colectiva de Guadalupe[44] en el siglo XX, con sus cambios políticos, económicos, sociales y culturales. El cuentacuentos Cyrille, a su vez, es representativo para la tradición de la cultura oral en las Antillas y abre su espectáculo, su salida a escena conforme a las convenciones, en el marco del velorio, con la fórmula estandarizada de «Yé krik, yé krak!»,[45] que afirman el «pacto» entre narrador y oyente. El reino del cuentacuentos

[41] Claro está que las palabras de Léocadie se encuentran ligadas a una voz narradora, que marca en esencia el desvanecimiento de la figura narradora autorial.

[42] Lo cual quizá sea el primer indicio del entrecruzamiento de estructuras totalmente simétricas.

[43] Si pensásemos de la presencia de diecinueve figuras de la novela que se expresan directamente, entonces el eje central recorrería el décimo capítulo, el dedicado a Léocadie. Empero, me parece más convincente partir del número de capítulos (y no de las figuras narradoras) y constatar así en el centro del libro entero un espacio intermedio, un vacío entre el décimo y el undécimo capítulo, que corresponde al momento en el cual las figuras de la novela se reúnen alrededor de un centro vacío durante el velorio.

[44] Véase en relación con este aspecto, Jean-Pierre Piriou, «Modernité et tradition dans "Traversée de la Mangrove"», en *L'œuvre de Maryse Condé. À propos d'une écrivaine politiquement incorrecte*. Actes du colloque sur l'œuvre de Maryse Condé, organizada por el Salon du Livre de la ville de Pointe-à-Pitre (Guadeloupe), 14-18 de marzo de 1995, Paris/Montréal: L'Harmattan, 1996, pp. 115-125.

[45] Condé, *Traversée de la Mangrove*, *op. cit.*, p. 161.

es la noche: Cyrille interpreta aquella «palabra de la noche» *(parole de nuit)*,[46] que forma el núcleo cultural de la tradición oral no sólo del Caribe francófono. A su vez remite al hecho de que la propia Maryse Condé ubica la parte principal de su novela en la noche, e incluye conscientemente la *oraliture* (junto con otros elementos de cultura popular como las etiquetas) en su creación novelística de tradición escritural. Cyrille se convierte así —al lado del historiador localista Émile Étienne y del seudonovelista Lucien Evariste— desde esta perspectiva en una figura «narradora» más, en la cual se reflejan la generación y el acto del contar/escribir autorreflexivamente en el otro.

Esas figuras masculinas tampoco logran, igual que Francis Sancher, lo que logra Maryse Condé: escribir una novela (sobre la narración y, por lo tanto, sobre la «palabra de la noche»). En esta novela, la dimensión específica de género en relación con la escritura ha sido claramente sopesada. Su frontera creativa se extiende a lo largo de la separación entre los elementos internos de la novela y los externos, entre las figuras narradoras masculinas y la autora real, y contiene por lo tanto una fuerte autorreflexión acerca de la propia posición como escritora en un mundo en el cual al parecer les pertenece la palabra (oral o escrita) *publicada* a los hombres.

Pero volvamos a las dos figuras opuestas del capítulo que hemos colocado en el centro. Con Cyrille y Léocadie tenemos delante de nosotros dos figuras contrarias y a su vez complementarias: si una de ellas simboliza el poder de una cultura narrativa oral, la maestra jubilada y directora de escuela representa el poder de una institución de enseñanza de cultura escritural, que en el transcurso del siglo pudo arraigarse cada vez más, incluso en Rivière au Sel; una de ellas representa la presencia de lo masculino, la otra el elemento femenino; si Cyrille es el cuentacuentos errante, Léocadie es la figura de lo sedentario, cuyos movimientos se agrupan alrededor de la escuela y la casa. Ambos personifican sin embargo la división dual del espacio que se encuentra en el centro de la diégesis de la novela: el espacio interior y el exterior del velorio.

Porque el *veillée* tiene lugar en una casa «excéntrica», que se encuentra en las afueras del caserío, con dos canes Cerbero que la cuidan, aquellos perros doberman que tanto amaban a su amo, pero no le pudieron resguardar de la muerte y ahora, después de su fallecimiento y sin alimentos, porque los habitantes del pueblo no les dan de comer, ladran y aúllan sin cesar «a causa del hambre y la desesperación».[47] El velorio como tal está dividido en dos partes, dispuesto en un espacio interior, donde se han reunido sobre todo las mujeres alrededor del ataúd, y un espacio exterior, donde Cyrille presenta sus juegos de acertijo y sus historias.[48]

---

[46] Véase el desarrollo de este término, que eligiera tan felizmente el escritor y crítico Berthène Juminer, nacido en 1927 en la Guayana francesa y que en parte pasó su infancia en Guadalupe: «La parole de nuit», en Ralph Ludwig (ed.), *Ecrire la «parole de nuit»*, *op. cit.*, pp. 131-149; así como la «Introduction» a este tomo de Ralph Ludwig (pp. 13-25), con su importante tematización de la relación entre oralidad y escritura.

[47] Idem, p. 25.

[48] Véase en relación con estas formas de presentación, Poullet/Telchid, «"Mi bel pawòl mi!" ou Eléments d'une poétique de la langue créole», *op. cit.*, pp. 184 s.: —¿Krik?, pregunta el cuentacuentos («¿Me escuchan? ¿Me siguen? ¿Todavía están conmigo?»). —¡Krak!, responden los oyentes («Sí, estamos pegados a tus labios»). En el juego, que el cuentacuentos realiza con su público, los «tim-tim» —fórmulas secretas que

Asimismo, en el velorio se lleva luto y se festeja, se reza y se bebe; es una fiesta de la vida y de la muerte.

Desde este espacio, en más de un aspecto dividido en dos se crea, por el trabajo individual de recordar al muerto, un cuadro complejo no solamente de Francis Sancher y de los habitantes de Riviére au Sel, sino también del mismo archipiélago. *Traversée de la Mangrove* es un libro de la memoria, en el cual los recuerdos individuales conforman la memoria colectiva, sin disolverse en ésta. Así se crea una diégesis de la novela, a partir de la duplicación del espacio interior y del exterior a la manera de cajas chinas, cuya estructura espacial se extiende desde el centro «vacío» (porque está sin vida) del féretro, pasando por la casa de Sancher y el microcosmos del caserío —vinculado por Petit Bourg, un pequeño lugar de más centralidad— hasta Pointe-à-Pitre y se abre más allá hacia una subdivisión espacial en constante ampliación, en la cual aparece primero la isla de dos cámaras, después las Antillas Francesas y Guayana, a continuación el archipiélago del Caribe con Cuba y Haití, las franjas costeras caribeñas de tierra firme hasta Luisiana, le sigue el continente americano en su totalidad, la relación con Europa, con la posición especial de la ex potencia colonial Francia, y finalmente también África, y, por lo menos en el horizonte, la India (por ejemplo, cuando Sylvestre Ramsaran sueña con un viaje a la India). De este modo se devela con soltura y casi con magia desde el recuerdo de las figuras novelescas en un paraje en Guadalupe olvidado por Dios y a primera vista fuera del alcance de un mundo exterior, el cuadro fascinante de un mundo realmente globalizado por medio del cual sabe adquirir su poder y también su fascinación el procedimiento literario de una aparente limitación, que no obstante en realidad es una concentración a manera de espejo ustorio y una densificación en el espacio, el tiempo y la acción.

Estructuración y movimiento

Aunque de hecho se deja comparar la estructura espacial en su diseño con las muñecas rusas o con las cajitas chinas, donde una se encuentra dentro de la otra y cuyo centro queda «vacío», esta metáfora adolece de la estática que le es propia cuando preguntamos acerca de una estructuración espacial de la novela, y no entendemos aquí una división espacial abstracta, esto es, «sustraída» y a su vez inmovilizada, sino el delineamiento de un cuadro que contiene los elementos y terrenos comunicados entre sí. Sólo en este nivel se origina una estructura que ha sido puesta en movimiento, esto es, una *estructuración,* que se caracteriza no únicamente por su gran apertura y alta movilidad, sino más aún por su multipolaridad y la multiplicidad de sus vinculaciones. Porque los lectores pronto notarán que en el transcurso

---

le anteceden a la narración de la historia creole— juegan un rol muy importante.» Allí a su vez se encuentra la constatación de que la *veillée mortuaire* es «una manifestación de la vida (música, tambores, comida, bebidas) y también de la alegría (risas, chistes, juegos), como si se les quisiera ayudar a los allegados del difunto para poder sobrellevar mejor el dolor, en tanto se desvía su atención hacia otras cosas (el silencio habría hecho más eficaz, más dolorosa la muerte)» (ídem, p. 189).

de la novela se va formando una red cada vez más densa, donde no hay un punto de vista central que transmita las diversas posiciones, sino que ellas se unen inmediata y directamente entre sí.

Ya en la exposición se señala con claridad que los múltiples movimientos son tanto de índole individual como colectiva o social. Reestructuraciones y el paulatino abandono de la industria azucarera y la consecuente desintegración de la base económica heredada de las sociedades tradicionales esclavistas se intercalan desde la primera parte de la novela, para en lo subsiguiente poner énfasis en que Carmélien, el hijo de Sylvestre Ramsaran, que procedía de una familia de trabajadores contractuales hindú y logró hacer fortuna, va a París para estudiar allá medicina. En discurso directo se transmite la reacción de los habitantes del pueblo:

> ¡Qué, un Ramsaran como médico! ¡Por qué la gente no se puede quedar en su sitio! ¡El lugar de los Ramsaran era en el campo, caña de azúcar o lo que fuera! ¡Qué suerte, Dios es grande! Carmélien había vuelto a toda velocidad de Burdeos, donde le había atacado una enfermedad. Más que justo. No se debe echar el pedo más arriba de donde se encuentra el culo. En casos como éstos, la vida cumple con su deber y vuelve a los ambiciosos a la razón.[49]

Esta «razón» tradicionalista, que se apoya en los «dichos» de la cultura oral y quisiera impedir todo tipo de movilidad en la sociedad, no tendrá razón, sino que se verá obligada a aceptar movimientos fundamentales de carácter tanto topográfico como social, tanto individuales como colectivos. Guadalupe ha entrado en un proceso de cambio acelerado irrefrenable, al cual —así parece— nada ni nadie puede detener. Por lo tanto, desde el principio destacan los diversos movimientos ante el trasfondo de una sociedad que ha sido forzada a cambios fundamentales; a su vez, se incluyen en una diacronía que marca los movimientos tanto en el espacio como también en el tiempo.

La dinámica de este modelo de espacio y de novela es impresionante. Con la segunda parte de la novela alcanzamos la noche y con ello el espacio de un autoaseguramiento muy atormentador por parte de las figuras de la novela y de un narrar que recopila por medio del discurso directo, indirecto e indirecto libre, a través del monólogo y del diálogo, en singular y en plural de la primera y la tercera personas, desde la perspectiva de gente de negocios, jornaleros, de carteros y vagabundos, de maestras y alumnas, de cuentacuentos e historiadores principiantes, de estudiantes femeninas e inmigrantes haitianos sin derechos, de curanderas e inválidos, de amas de casa y prostitutas, de *békés* blancos y de los descendientes de los esclavos negros, de mulatas de tez clara y mestizos de piel oscura, los fragmentos individuales de una diégesis novelesca y, más aún, de una *histoire*, que a pesar de todo nunca se completará y contendrá siempre un sinnúmero de espacios intermedios, lugares de indefinición, fragmentaciones y rupturas. Su estructura espacial nos es ya conocida; su estructura temporal retrocede hasta los primeros momentos del poder

[49] Condé, *Traversée de la Mangrove*, *op. cit.*, p. 20.

colonial francés y se extiende hasta las inmediaciones del tiempo narrativo (entendido éste como el nivel temporal del velorio hacia finales de los años ochenta en Guadalupe); incluso se proyecta hacia el futuro.

Al iniciarse esta noche del narrar se oye —por cierto transmitido todavía por una figura narrativa, que en el transcurso de la novela se retira más al fondo— la voz de «Moïse, llamado Maringoin, el cartero»,[50] la voz, por lo tanto, de aquella figura que es la primera (y única) en ayudarle a Francis Sancher después de su llegada a Rivière au Sel. Moïse es a su vez el único que —como repetirá con mucho orgullo— conocía el nombre verdadero del forastero; él nos informa que las cartas enviadas a Francis Sancher tenían como destinatario a cierto Francisco Alvarez-Sanchez [sic]. Él entabla el contacto con el forastero y se da cuenta de que no es originario de la isla, ni es un *négropolitain*, esto es, un antillano, que había vivido largo tiempo en la *métropole*, y le ofrece al extranjero desde el principio su ayuda.[51]

No es casualidad que esta primera figura novelesca sea un cartero. Porque por un lado, un cartero es, ya desde su profesión, «un hombre para todos y cada uno»,[52] y por el otro, es la figura que de manera polisémica mantiene la relación con la «madre patria», Francia. Nos es presentado mientras ejerce su profesión:

> Ya que se le ofrecía algo en todas las casas, donde hacía parada para pagar los envíos de dinero de hijos en la madre patria o para repartir los catálogos de La Redoute en Roubaix o de Trois Suisses, se tambaleaba un poco, no estaba realmente ebrio, pero lo suficiente, como para olvidar viejas heridas y bajar con estruendo, cantando y tocando la bocina, las calles.[53]

También en esta situación se encuentra en constante movimiento. Él cuida la «seguridad» financiera de muchos antillanos por medio de las transferencias de dinero que efectúan los allegados desde Francia y reparte a su vez aquellos catálogos franceses que extienden delante de los ojos de los isleños el mundo multicolor de los bienes de consumo. Se convierte de esta manera en una especie de mensajero divino desacralizado que asegura en sus movimientos incesantes tanto los medios financieros como las tentaciones de una sociedad ligada a la Unión Europea, y además transmite sin cesar las noticias orales de una parte de Rivière au Sel a la otra, con o sin encargo, con o sin costos. El cartero es una figura emblemática para los acontecimientos y la estructuración de la novela, que desde el principio hace reconocer el significado de los patrones de movimiento. Moïse, cuyo nombre remite irónicamente a la dimensión casi divina de un movimiento que ya no retornará a la patria, al principio parece tener un acceso privilegiado a la verdad.[54] Tampoco se

---

[50] Ídem, p. 29.
[51] Ídem, p. 31.
[52] Ídem, p. 30.
[53] Ibid.
[54] Así, Francis Sancher dice lo siguiente: «¿Tú eres el cartero, o no? A ti no te tengo que venir con cuentos. Me llamo Francisco Alvarez-Sanchez. Si recibes cartas con ese nombre, entonces son mías. Por lo demás, soy Francis Sancher para todos aquí, ¿entendes?» (ídem, p. 33). Es interesante, que el contar cuentos *(histoires)* equivale aquí a ocultar verdades.

deja impresionar por los terribles rumores que proliferan alrededor de Francis Sanchez al poco tiempo de su llegada, sobre el lugar de su procedencia, sobre su oscuro pasado y los crímenes cometidos —como cartero y como especialista en noticias está acostumbrado a interpretar las informaciones con la distancia y el escepticismo necesarios y no confundirlos con acontecimientos reales—.

El motivo para sus propios movimientos tenemos que buscarlo sin duda en el hecho de que desde niño se habían burlado de él por ser un *mi-Chinois mi-Nègre*,[55] por ser hijo de padre negro y madre china, y había sido excluido de la sociedad expuesta al racismo, y que a su vez pensaba en términos racistas. Aquí subyace al parecer una especie de *mimisme* racista, que puede mostrar que también en este «laboratorio humano» hay formas de *métissage* no aceptadas por la sociedad y calificadas como «malas». Cuando incluso la respetable prostituta del caserío le rechaza con la pregunta retórica de qué iban a decir los demás si le permitía hacerlo,[56] al rechazado solamente le queda una vida solitaria, como cartero y como medio de comunicación en movimiento. Moïse no encuentra un espacio para sí mismo en esta sociedad que le margina. A pesar de sus sueños de abandonar Rivière au Sel, sin embargo le sigue fiel al caserío, por lo que su patrón de movimiento por un lado muestra un radio restringido, y por el otro lado, empero, es versátil y descentrado, esto es, sin un centro como tal.

Movimiento hermenéutico e identidad transitoria

Traversée de la Mangrove presenta un sinnúmero admirable de diferentes patrones de movimiento. A través del ejemplo de Carmélien habíamos ya conocido un modelo que es de mucha importancia en la literatura y en la realidad del archipiélago caribeño, y bosqueja un camino que va del caserío o pueblo, pasando por un pequeño centro y la capital isleña finalmente, hasta la metrópoli europea o norteamericana, desde la cual, sin embargo, no hay ningún camino de regreso hacia la isla patria.[57] El fracasar en este camino tantas veces delineado no sólo es sintomático para la novela de Condé en el caso de Carmélien —muchas otras figuras de la novela, entre ellas también Moïse y Désinor se sienten atraídos más de una vez hacia este camino—. Por cierto, se encuentran en *Traversée de la Mangrove* patrones de movimiento centrífugos y centrípetos, pero los primeros muchas veces se convierten sorpresivamente en movimientos centrípetos (siempre vistos desde la isla patria).

Los motivos no deben buscarse sólo en el hecho de que el retorno, por lo menos temporal, de Maryse Condé a Guadalupe[58] después de tres decenios en Europa y Áfri-

---

[55] Ídem, p. 40.

[56] Ibid.

[57] Véase para ello Yvette Sánchez, «"Passagers en transit vers la terre promise". Migration in der inselkaribischen Prosa», en Ette/Ludwig (eds.), *Literaturen caribeñas – una mosaique culturelle*, *op. cit.*, pp. 36-43.

[58] Maryse Condé revistió irónicamente su ponencia presentada en 1986 en Haití, en alusión al famoso título de Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, con el título «Notes sur un retour au pays natal», en *Conjonction: Revue franco-haïtienne*, 176 (suplemento de 1987), pp. 7-23. Actualmente esta forma de «return narrative» se ha visto expuesta a una auscultación crítica y se ha hablado incluso de un «complejo de índole Césai-

ca —temporal, por motivo de largas y regulares estancias en los Estados Unidos— haya favorecido la preferencia por una reflexión acerca de este tipo de modelos de movimiento. Porque un motivo de mayor importancia es que la estructura de espacio delineada y la representación de Guadalupe en general y de Rivière au Sel en especial como microcosmos exigen francamente movimientos centrípetos, que muestren a la isla de Guadalupe en su calidad de país de inmigrantes (con algún que otro epifenómeno xenófobo) no sólo para haitianos y dominicanos. Aquellos habitantes de la isla que desde hace mucho han abandonado Rivière au Sel y, más aún, la isla, carecen de voz. No obstante, están *representados* en la isla de *Traversée de la Mangrove* —precisamente en el sentido que Raphaël Confiant le diera en la cita introductoria, en donde aseveraba que allá se podían escuchar «todas las voces del Caribe»— muchas y las más diversas voces del espacio del Caribe y también de regiones que lo trascienden.

Como en el relato de viaje, los patrones de movimiento individuales, que se han personificado en las figuras de la novela *Atravesando los manglares*, pueden ser comprendidos como movimientos hermenéuticos, y ser relevantes para la interpretación total de la novela.[59] A algunas figuras elementales les ha sido conferida una gran importancia, en su calidad de modelos del movimiento del entendimiento tanto de figuras novelescas individuales como también de la estructuración literaria completa de la novela. Un somero análisis nos podrá dar a conocer los cinco tipos o figuras fundamentales.

Así encontramos como primera figura fundamental diferenciadora que quisiéramos tratar, el patrón de movimiento *circular* tanto en Carmélien Ramsaran como en Emmanuel Pélagie, que sigue el camino de ascenso típico del Caribe al tener la oportunidad de continuar su carrera profesional en África; después de su retorno, sin embargo, y a causa de las medidas disciplinarias que le han sido impuestas, tiene que apartarse de su alta posición social y su traslado a Rivière au Sel es una pena de confinamiento. Este ejemplo sirve para poner de relieve los mecanismos de enajenación desencadenados por los modelos de carrera coloniales o neocoloniales. Tampoco falta la estructura circular «colonialista» que une Europa y América desde el primer viaje de Cristóbal Colón: la esposa de Emmanuel Pélagie, Dodose, había comenzado una ardiente relación amorosa con el francés Pierre-Henri de Vindreuil, aparecido de repente, que al principio le satisfacía plenamente. En los ojos azules «semejantes al cielo»[60] del joven ingeniero, Dodose piensa haber encontrado por fin la comprensión amorosa que su marido nunca le había dado; pero el *métropolitain* desaparece tan pronto como vino, después de comunicarle a la amante con brutalidad y falta de consideración que tenía órdenes de volver a la capital francesa. La estructura circular de Pierre-Henri de Vindreuil es la de una explotación política y económica y también una sexual: Dodose Pélagie nunca más volverá a saber de él.

---

re del retorno al país natal»; véase Rosello, «Caribbean insularization of identities in Maryse Condé's work. From "En attendant le bonheur" to "Les derniers rois mages"», *op. cit.*, p. 568.

[59] Compárese con el primer capítulo de este volumen.

[60] Condé, *Traversée de la Mangrove*, *op. cit.*, p. 219.

La estructura circular también caracteriza a Francis Sancher, si no tomamos en cuenta sólo su movimiento de viaje individual, sino aquél de toda su familia incluyendo a sus antepasados, que en tiempos remotos habían residido en Guadalupe. El motivo del retorno a Guadalupe no necesariamente tiene que aparecer aquí —así como se evoca en el ya mencionado texto de solapa de *La vie scélérate* acerca de la biografía de Maryse Condé— a modo de una estructura de terminación perfecta o de consumación positiva, sino que también puede señalar el fracaso, el volver a ser arrojado a la isla, o significa la resignación ante el destino inevitable. De hecho, Francis interpreta su retorno al lugar del crimen de sus antepasados como la aceptación del círculo vicioso de la maldición que pesa sobre los miembros masculinos de la familia y sucumbe a esta estructura circular cerrada y sin salida.[61] Una consecuencia previsible es que él procree dos hijos en contra de su voluntad con Mira y Vilma, quienes de nuevo estarán expuestos a ese círculo vicioso con su violencia ciega. Paternidad y esterilidad son aspectos importantes, porque gracias a ellos se pueden incluir en la novela en caso dado los patrones de movimiento superindividuales. Si contemplamos la configuración identitaria de Sancher desde la perspectiva genealógica, entonces se pone de manifiesto que —utilizando los términos de Édouard Glissant— es posible hablar de una *identité-racine* (aunque percibida como trampa y desgracia), que en última instancia demanda el retorno a la raíz (territorial) de todo el mal. La *filiación genealógica*[62] ejerce aquí una violencia tanto superindividual como sobrehumana sobre el forastero, que finalmente tiene que sucumbir ante ella y sucumbirá. Porque el nacimiento del individuo no resulta ser el inicio u origen, sino solamente remite a una cadena de hombres pasados, cuerpos pasados, que se procrearon en él. Así le explica al cartero y mensajero de los dioses:

> ¿Tú crees que nacemos aquel día en el que venimos a este mundo? ¿En el que acabamos, todos pegajosos y con los ojos vendados, en las manos de una partera? Te digo, nacemos mucho antes. Apenas hemos tragado el primer bocado de aire, somos responsables de todos los pecados originales, de todos los pecados de hecho o de omisión, de todos los pecados sanguíneos y capitales que han sido cometidos por hombres y mujeres que ya se han convertido en polvo, pero que han dejado sus crímenes intactos en nosotros. ¡Pensaba, que podría escapar del castigo! ¡No lo logré!
> Moïse le había tenido que tomar en sus brazos como aquel niño que nunca iba a tener y cantarle aquellas canciones de cuna, que Shawn le había cantado antes:
>
> *Allá arriba en los bosques*
> *Está un Ajoupa*
> *Nadie sabe quién vive allí*
> *Es un zombi Kalanda*
> *El que come allá...*[63]

[61] Ídem, p. 115: «He venido acá para terminar con todo. Cerrar el círculo. Terminar de una vez, tú entiendes. Volver al comienzo y parar todos».

[62] Glissant habla en relación con esta identidad radical o enraizada de «la violencia velada de una filiación, que se deriva estrictamente de este episodio de fundación»; véase Glissant, *Poétique de la Relation*, *op. cit.*, p. 158. En Francis Sancher este «episodio de (re-) fundación» finalmente se convierte en un mito de fundación, porque las circunstancias de aquel crimen original nunca se dejarán esclarecer del todo.

[63] Condé, *Traversée de la Mangrove*, *op. cit.*, pp. 42 s.

Los muertos no están realmente muertos[64] porque sus sufrimientos, sus pecados y crímenes llevan siempre —tal y como lo reconocen varios niños y padres en ellos mismos a lo largo de la novela— de vuelta a la estructura circular. Y sin embargo, siempre hay la esperanza de poder escapar de esta estructura de círculo, de fugarse de aquella circunferencia, que a veces toma la forma de una isla. Es por eso que al final del libro no encontraremos a Francis Sancher —mitad Cristo, mitad zombi— y sus palabras del retorno revestidas en un verso de Saint-John Perse, sino la línea recta de una fuga de la estructura circular cerrada de la isla, del retorno a lo mismo, diseñada —no por casualidad— por una mujer.

> ¿Quién era en verdad este hombre que había decidido morir entre ellos? ¿No era un enviado, un embajador de algún poder sobrenatural? ¿No había repetido una y otra vez: «En cualquier estación del año volveré con un pájaro parlanchín y verde en mi puño»? En aquel entonces nadie se fijó en sus palabras, que se perdían en el tumulto de la fama. ¿Quizá se tendrían que espiar de ahora en adelante las escotillas húmedas del cielo, para verle reaparecer como soberano y verle juntar la miel de su sabiduría? Al acercarse algunos a la ventana para espiar el color del amanecer, vieron cómo se perfilaba un arco iris y esto les pareció ser un signo, que el difunto verdaderamente no había sido un hombre corriente. Con aire furtivo se persignaron.
> Dinah sacudió el cansancio de sí y vio delante de ella la calle recta, bonita y desnuda de su vida; volvió a abrir el libro de los salmos y todos contestaron a su voz.[65]

La *segunda* figura fundamental del movimiento de comprensión espacial, *la oscilación entre dos o más lugares*, la encontramos más de una vez en el plano biográfico de la autora —incluso en el momento de la redacción de esta novela—. Mira, que había sido obligada por su hermanastro a una relación incestuosa, personifica de la manera más explícita esta figura en su constante oscilación entre la casa del odiado padre y el mundo matriarcal-acuático del torrente, eróticamente cargado, de la *Ravine*.[66] Como *chabine*, como «mulata blanca», esta joven y bella mujer que por momentos parece estar muy cerca de la locura y con la cual sueñan los hombres en Rivière au Sel, es asimismo un sujeto pendular, un sujeto de la frontera.[67] El vaivén entre los dos espacios contrarios, que aparentemente logra encontrar un breve punto de reposo en la casa de Francis Sancher, marca un proceso de construcción de identidad que transcurre en extrema tensión y le depara a Mira, con la muerte del extraño, una nueva dirección hacia la emancipación.

---

[64] Véanse las aseveraciones de Maryse Condé en su investigación acerca de las novelas de escritoras francófonas del Caribe sobre la cita por ella elegida, «Los muertos no están realmente muertos», de Birago Diop: «Esta concepción en un principio africana, es profundamente antillana. A través de todas las prácticas mágicas, los muertos siguen cerca de los vivos. Se puede comenzar a hablar con ellos en cualquier momento [...]». Maryse Condé, *La parole des femmes. Essai sur les romancières des Antilles de langue française*, Paris: L'Harmattan, 1993 (primera edición, 1979), p. 55. Desde esta perspectiva, *Traversée de la Mangrove* también se deja comprender como un múltiple diálogo con el/los muerto(s).

[65] Condé, *Traversée de la Mangrove*, *op. cit.*, p. 265.

[66] Mira sabe, al igual que Xanthippe, acerca de esta dimensión de la barranca: «Les dit nombres a los torrentes, que yacían con un órgano genital muy abierto en el fino fondo de la tierra» (idem, p. 255).

[67] No en balde se les adjudican fuerzas mágicas por tradición a las *chabins* o *chabines* en las culturas populares orales del Caribe.

El oscilar entre la casa y la escuela, que caracteriza el ritmo de vida de Léocadie Timothée a lo largo de las décadas, sin duda también puede ser representativo para la ambivalencia de un proceso de construcción de identidad, cuya fijación definitiva se vuelve irrevocable con la entrada de la directora de la escuela en la casa de Déodat Timodent y con el fracaso de su último intento por encontrar a un hombre, y desde esta perspectiva encontrar la plenitud como mujer. Su insomnio y sus paseos nocturnos, en los cuales también encuentra el cadáver del forastero, hacen evidente este proceso que no llega a encontrar punto de reposo. Léocadie no puede sustraerse a las atribuciones de identidad sociales que se expresan en su «ruta a la escuela» y tampoco a su individuación y endurecimiento radical, que ella misma nota gracias a una larga mirada al espejo, después de su último intento de fuga en busca de una relación de amor:

> Al despertar a la mañana siguiente, me miré en el espejo y me vi más fea aún, más negra y con una expresión que no conocía en mí: una aparición mala y dura, cerrada como la puerta de una cárcel.[68]

Aquí la confrontación con la imagen desnuda de ella lleva a repetir una fase del espejo —en el sentido que le diera Lacan— que ciertamente deja reconocer el proceso de construcción de identidad como prematuramente fijado, y gracias a la presencia amenazante de lo ajeno en lo propio como «concluido» y endurecido. Como sucede detrás de una puerta de la cárcel, el movimiento parece haberse paralizado. El movimiento pendular, por ende, también es una figura ambivalente, que no sólo es representativa para el carácter inacabado y abierto de un proceso vital, sino también para el aislamiento y clausura de un espacio de índole carcelario.

La *terrera* figura fundamental del espacio la representa el *viaje lineal* de un punto de partida hasta el punto de llegada. Ya habíamos visto por medio de las últimas frases de la novela que esta línea puede significar apertura y libertad, es representativa para la «rectitud» de una decisión. Se trata aquí sin lugar a dudas de una variante de esta figura lineal, porque el movimiento de Dinah lleva a un espacio abierto, dentro del cual no se señala ningún punto final. Otro movimiento de viaje lineal «clásico» es desencadenado por el matrimonio de Rosa, la madre de Vilma, con Sylvestre Ramsaran, que su padre y su futuro esposo negocian entre ellos. Aquí la línea simboliza el proceso de decisión ajena. De manera absolutamente sorpresiva, cierto día su padre le dice en breves palabras:

> «Sylvestre Ramsaran viene a comer hoy. Vas a ver, es un hombre decente. Vivirás en Rivière au Sel. Eso está muy lejos, en Basse-Terre. Pero cada mes te traerá para acá y además pasaréis las navidades siempre con nosotros».[69]

Pero los movimientos pendulares regulares prometidos no pueden anular el efecto del viaje lineal por decisión ajena, que subraya además la subdivisión de la isla en

[68] Idem, p. 155.
[69] Idem, p. 170.

dos espacios contrarios. El movimiento lineal demuestra ser una calle de una dirección, el poder sobre el espacio de movimiento de Rosa y también sobre el espacio interior del cuerpo femenino:

> Cuando llegamos a Rivière au Sel, había anochecido. [...]
> Sylvestre me ha lastimado, me ha desgarrado.
> Al salir el sol, corrí hacia la galería y lo que vi me aplastó. Una masa verde oscura de árboles, lianas, parásitos, todo mezclado y aquí y allá vacíos más claros de plantaciones de bananos.[70]

Rosa percibe la naturaleza tropical con sus plantas y vegetación proliferante e intercalada al principio como una cárcel, por lo que comprueba fuera de sí su futura falta de movimiento (y su situación desesperanzadora): «Dios mío, aquí es entonces donde me quedaré».[71] Aunque Rosa construirá en lo sucesivo una relación más activa hacia este paisaje y su formación vegetal,[72] ha sido —sin que se le consultara ni una sola vez—, por un acto doblemente masculino, fijada a una identidad que a su vez se demuestra a través del proceso de viaje lineal, una especie de «traslado» en el doble sentido de la palabra. Sólo un movimiento doble hacia la casa de Francis Sancher, que con el tiempo se va superponiendo, abre la posibilidad de volver a poner en movimiento esta identidad aparentemente fija y dura para siempre: si por la visita a casa de Francis Sancher y por una charla ella obtiene claridad acerca de su vida anterior, la segunda visita a la casa del ahora difunto forastero por motivo del velorio, despierta en ella el deseo de sobreponer la relación negativa que tiene hacia su hija Vilma desde su nacimiento y buscar el contacto humano, el contacto corporal.[73] Una vez más se muestra el poder que tiene el forastero para liberar y redimir incluso por su misma muerte las cosas de aquella rigidez que invade la isla.

La *cuarta* figura fundamental constituye el movimiento *estelar,* que en la novela se puede observar con mayor nitidez en Xantippe. Él ha cambiado su vida sedentaria por una nómada después de que un incendio —en una escenografía que se puede leer como un homenaje a la novela de Simone Schwarz-Bart, *Pluie et vent sur Télumée Miracle*[74]— matara a su compañera Gracieuse y destruyera para siempre todas sus pertenencias y, asimismo, su felicidad.[75] Desde ese momento el negro anda errante por la isla, cuyos árboles, plantas y caseríos nombra en una especie de segundo acto de creación. Observa, en calidad de expulsado de la comunidad, los veloces cambios sociales, económicos y culturales de Guadalupe en el transcurso del siglo XX. Como Léocadie, también él es testigo de este siglo, pero tiene acceso a

[70] Ídem, p. 171.
[71] Ídem, p. 172.
[72] Volveré más tarde a la formación vegetal presentada en este pasaje.
[73] Ídem, p. 182.
[74] En su investigación *La parole des femmes,* mencionada con anterioridad, Maryse Condé le dedica la mayor atención a esta novela de la autora guadalupana, que ya desde hace mucho se considera una obra clásica de la literatura antillana.
[75] Ídem, p. 257.

otro mundo más allá de la lógica occidental y a otra forma de expresión, a una sintaxis modificada y a otra capacidad de percepción:

> Rivière au Sel, yo le he dado el nombre a este lugar.
> Conozco toda su historia. En las raíces como muletas de sus *Mapous lélé* se secó el charco de mi sangre. Porque aquí hubo un crimen, precisamente aquí, en tiempos remotos. Un crimen horrible, cuyo hedor apestó la nariz de Dios. Sé dónde están soterrados los cadáveres de los torturados. Descubrí sus tumbas debajo del musgo y líquen. Escarbé la tierra, blanca bajo los caracoles Lambi, y cada noche vengo en el crepúsculo, para arrodillarme, en las dos rodillas. Nadie ha descubierto este secreto, que está sepultado bajo el olvido. Ni siquiera aquel, que anda corriendo como caballo desbocado y olfatea la pista con el viento, aspira el aire.[76]

Xantippe ya aparece en la primera parte de la novela, siempre surge como figura inquietante en las narraciones de los habitantes del pueblo; él también observa a los participantes del velorio y concluye con sus recuerdos la parte principal de la novela; con ello termina el largo viaje hacia el final de la noche, que ciertamente se abre hacia el nuevo amanecer. Encontró en el lugar del crimen sucedido siglos antes, cuya pestilencia no pudo realmente advertir Francis Sancher —aunque el hedor que salía del cadáver de Sancher hizo que Léocadie Timote tuviera que vomitar—, un lugar hacia el cual retornarán sin cesar sus persistentes movimientos.

Para él, los muertos no están realmente muertos, aunque ya pasó el tiempo de la venganza. Tal y como observara con toda razón Albert Flagie, la cosmogonía antillana y la problemática de la identidad relacionada con ella están íntimamente ligadas a la presencia de los ausentes, con la presencia de los esclavos muertos: «Cuanto más olvidados están los muertos, [...] más están presentes y se dirigen hacia los vivos».[77] Xantippe, una figura que oscila entre la locura y la verdad absoluta, y por eso también es muy temida, incluso por Francis Sancher, ha encontrado en la maleza de los manglares y las lianas un nuevo arraigo de su propia identidad. La inquietud crea un patrón de movimiento estelar inquietante y, por ende, se acerca mucho al papel del escritor que demanda Maryse Condé: «¿No es éste el papel más bello de un escritor: el inquietar?».[78]

La *quinta* y última figura fundamental del movimiento hermenéutico, que desarrollemos aquí, es por lo menos a primera vista de una naturaleza mucho más difusa y corresponde a los desplazamientos y movimientos de viaje *discontinuos*, fragmentarios, caracterizados por saltos y prolongadas estancias posteriores, que no se dejan clasificar dentro de un modelo de movimiento claro con punto de partida y de llegada. Si contemplamos a Francis Sancher no desde la perspectiva genealógica colectiva, que toma en cuenta toda la historia familiar, sino desde una individual,

---

[76] Ídem, p. 259.

[77] Véase Albert Flagie, «Cosmogonie Antillaise et Identité», en Manfred Kremser (ed.), *Aby Bello Afro-karibische Religionen. Afro-Caribbean Religions*. Segundo coloquio internacional de la Sociedad de Investigaciones sobre el Caribe, Wien, 1990. Tomo I: *Kulte/Cults*, Wien: WUV Universitätsverlag, 1996, p. 44. Flagie habla con respecto a estos muertos que no están muertos, figurativamente de *morts en stand by* (p. 46).

[78] Condé, *La parole des femmes*, *op. cit.*, p. 77.

entonces los cambios de lugar no forman un patrón de movimiento continuo, que pudiera relacionarse con las figuras fundamentales antes mencionadas. Resulta más bien un cuadro caracterizado por sus saltos, rupturas y movimientos discontinuos rápidos, que salvan enormes distancias, en el cual los biografemas del forastero, que a su vez se manifiestan a través de los recuerdos, de charlas y de rumores de cada una de las figura novelescas, dejan inquirir un probable nacimiento en Colombia, estancias en diversos países del continente sudamericano y también en los Estados Unidos, viajes y estadías en Cuba, en Europa y en África. Estos biografemas no desembocan en una biografía. Los movimientos a saltos sólo le sirven a Sancher para desenvolver una identidad individual más allá de la genealógicamente prescrita. La esperanza de un renacimiento y la recreación de la propia identidad en la Cuba revolucionaria de Fidel Castro no se cumple, así como tampoco el esfuerzo obsesivo de tomar partido por los oprimidos y privados de sus derechos al participar en la guerra de liberación de Angola, para así deshacerse de su propia historia familiar de descubridores, conquistadores, dueños de plantaciones y explotadores. Como en la tragedia griega, como en la *Orestíada,* el héroe queda encadenado a su origen y perseguido por las vengadoras del crimen, las euménides, sin que estuviera cerca un areópago. No le ayudará ningún alejamiento a otra isla.

La duplicación del nombre, que entre otras nos recuerda que también Maryse Condé después de la separación del artista guineano Mamadou Condé mantuvo su *nome de plume,* a pesar de haber adquirido gracias a su segundo matrimonio otro apellido (y también de eso estará al tanto el cartero), nos puede indicar que para Francis Sancher y Francisco Alvarez-Sanchez se hacen patentes no sólo dos patrones de movimiento contrarios (uno genealógico y otro individual) que vinculan los diversos elementos de la estructura espacial dentro de la diégesis novelesca completa de manera muy diversa y, a su vez, los pone en movimiento. Nos debería además llamar la atención que en esta figura, que en una lectura de tipo biográfica nos habíamos permitido designar como el álter ego «transexual» de la autora guadalupana, se ven realizados simultáneamente los conceptos de identidad que nombrara Édouard Glissant. Porque Francisco, alias Francis, está a su vez vinculado a una *identité-racine,* una identidad enraizada, que «a lo largo de extensos períodos de tiempo se funda en una visión, en un mito de la creación del mundo»,[79] y a una *identité-relation,* una identidad relacional que se encuentra entretejida, no con el mito de la creación (o un mito del origen de todos los acontecimientos criminales), sino con «lo consciente y contradictoriamente vivido de los contactos de cultura».[80] Esta experiencia existencial de la pluralidad cultural será materia de nuestro siguiente inciso.

[79] Glissant, *Poétique de la Relation, op. cit.,* p. 157.
[80] Ídem, p. 158.

Identidad transcultural y figuración transitoria

En la médula de todos los procesos de memoria y narración se encuentra la casa de Francis/Francisco, en la que los participantes del velorio se juntan con sus historias y perspectivas tan disímiles. La diversidad de sus caminos y patrones de movimiento converge en un único punto temporal *(Zeit-Punkt)*, cuya dilatación temporal corresponde a la duración de la lectura. Por eso también se reunifican las figuras novelescas y los lectores en este lugar en *Traversée de la Mangrove*. Por más centralizado que parezca este molde y por más que todas las voces vuelvan a resonar al unísono en la última frase de la novela: las diferentes atribuciones identitarias se rehúsan a ser unificadas en una identidad colectiva homogénea y compacta. Cada persona contribuye, desde las diversas perspectivas, con definiciones cada vez nuevas y cambiantes de aquello que conforma esta comunidad, esta sociedad y esta isla de Guadalupe. Nace una estructura de red multifocal en la que todos están vinculados con todo y en la que ya no se puede reconocer, ni definir claramente para el individuo y mucho menos aún para la sociedad, qué es lo que pertenece a lo propio y qué a lo ajeno, qué al yo y qué al otro. Las fronteras entre lo propio y lo ajeno se han desdibujado, la posibilidad de establecer definiciones claras y precisas acerca de la identidad se ha reducido notoriamente. Ha tenido lugar un proceso de mezcla, que no puede considerarse un proceso de mestizaje *(métissage)* y, por ende, no se puede reducir a *un* solo punto.

Roger Toumson describió en su *Mythologie du métissage* desde su punto de vista la problemática de un proceso de formación de identidad y lo hizo de la siguiente manera:

> El fundamento original de la ideología mestiza sigue siendo una concepción del sujeto como contraste entre *si mismo* y el *otro*. *Denominarse mestizo*, significa querer ser *otro* de *si mismo*, sin terminar de ser *el mismo* del *otro*, esto es, dejar que se amalgame el *otro* en sí mismo, sin dejar de ser uno mismo. La *ideología del mestizaje* incluye una negación de la alteridad. Se une con una retórica de lo efusivo, esto es, una *psicología fusional de las relaciones de conciencia*.[81]

En *Traversée de la Mangrove* no hay tal *psychologie fusionelle*, que acapara todas las relaciones y las transfiere a una identidad mestiza (o creole) continua y coherente. Ante este trasfondo, Maryse Condé, no por casualidad, sino siguiendo una costumbre literaria de las Antillas, le pidió a Patrick Chamoiseau ser su *premier lecteur*, su primer lector público. En un escrito al coautor de *Elogio de la creolidad* y posterior ganador del Prix Goncourt le había pedido una «lectura crítica» con miras a la «teoría de la creolidad», que, sin importar las «diversas concepciones acerca de la novela», podría desembocar en un diálogo.[82]

---

[81] Toumson, *Mythologie du métissage*, *op. cit.*, p. 260.

[82] En su traducción al inglés, citado en Patrick Chamoiseau, «Reflections on Maryse Condé's "Traversée de la Mangrove"», en *Callaloo*, XIV, 2 (1991), pp. 389 s.

había elegido un interlocutor conveniente. Chamoiseau cumplió el cometido con gran elegancia y logró así establecer una relación dialógica con la posición de la *Créolité* a nivel paratextual. De hecho, *Traversée de la Mangrove* incluye la problemática de la identidad criolle por ejemplo en su figura principal (y también en relación con muchos otros aspectos de la identidad colectiva); pero nunca los lleva hasta aquel punto imaginario donde podría establecerse una fusión armoniosa y «equilibrada». El forastero no se integra en la comunidad heterogénea de Rivière au Sel, sólo la atraviesa, transforma sus líneas de fuerza y vuelve a desaparecer. Aquí es decisivo el movimiento, la travesía. Los hijos de Sancher no son el resultado de un proceso de fusión, sino la consecuencia no intencional de un contacto favorecido por situaciones de interés pasajeras, una alegría de vivir irreprimible y una increíble necesidad de afecto. Allí donde en *Eloge de la Créolité* se define criollidad como «*el agregado interaccional o transaccional* de los elementos caribeños, europeos, africanos, asiáticos y levantinos, que ha reunido el yugo de la historia en la misma tierra»,[83] donde se habla de «verdaderas fraguas de una nueva humanidad»[84] y finalmente del «*ardor de este magma*»,[85] en el cual la metáfora del *melting pot* se ha entreverado con el lenguaje simbólico de los volcanes de las Antillas, para Francis Sancher, alias Francisco Alvarez-Sanchez, el volcán sólo es aquel paraje desde el cual podría proceder el anhelado Apocalipsis, que por fin acabaría con todos los movimientos y todas las identidades.[86] Las figuras de la novela se encuentran una frente a la otra como extrañas, no se amalgaman, sino que sólo se enteran tanto de su propia extrañeza con los demás como consigo mismos.

Julia Kristeva —casi en el mismo momento que Maryse Condé, aunque desde otra perspectiva— intentó precisar una problemática, en la que necesariamente tiene que fracasar todo discurso de una identidad coherente:

> Se está estableciendo una comunidad paradójica, que se compone de lo ajeno, que se acepta en la medida en que se reconoce a sí misma como ajena. La sociedad multinacional sería así el resultado de un individualismo extremo, que sería consciente de su desazón y sus límites y sólo reconocería en su debilidad los absolutos altruistas, en una debilidad, cuyo segundo nombre es nuestro enajenamiento radical.[87]

Traversée de la Mangrove se deja leer como un diálogo con la *Créolité*; no obstante, Maryse Condé evitó aquí, como en otros casos, ser acaparada por ciertas teorías.[88] La novela, aparentemente es más afín al principio bastante más radical de Édouard

---

[83] Bernabé/Chamoiseau/Confiant, *Éloge de la Créolité*, *op. cit.*, p. 26.
[84] Ibid.
[85] Idem, p. 27.
[86] Así, Cyrille cuenta lo que Francis le dijo una vez refiriéndose a la Soufrière: «¡De preferencia quisiera que fuera despejado este volcán! ¡Que arroje todo en sangre y fuego! Entonces no sería yo el único que se vaw (idem, p. 163).
[87] Julia Kristeva, *Etrangers à nous-mêmes*, París: Gallimard, 1988, p. 290.
[88] Con toda razón se ha mencionado que la autora de *Hérémakhonon* siempre se ha sustraído a las más diversas escuelas y teorías, incluyendo el feminismo; véase Marie-Denise Shelton, «Condé: The Politics of Gender and Identity», en *World Literature Today*, LXVII, 4 (otoño de 1993), pp. 717-722.

Glissant, tal y como él lo desarrollara en *Le discours antillais* en 1981, y lo continuara en *Poétique de la Relation* (1990), en diálogo crítico con la «creolidad». La concepción del espacio de las Antillas que maneja Glissant es, a su vez, relacional y americano, aunque esta última precisión es todo menos la reducción a los Estados Unidos,[89] que se acostumbra a hacer en el lenguaje coloquial, y no sólo en Europa:

> ¿Qué son entonces verdaderamente las Antillas? Una multi-relación. Todos lo sentimos, lo expresamos por medio de todo tipo de formas veladas o caricaturescas, o lo negamos con impetuosos gestos. Pero seguramente descubrimos que este mar está allí dentro de nosotros con su carga de islas por fin descubiertas.
> El mar de las Antillas no es el lago de los Estados Unidos. Es el estuario de las Américas.[90]

El mar de las Antillas, que como el Mediterráneo de Albert Cohen[91] hace olas en el mundo dentro de la cabeza de los sujetos, no se refiere solamente a la América de los Estados Unidos, sino en total a las Américas del Nuevo Mundo. Francis/Francisco vincula, pese a sus viajes por el mundo, las Antillas Francesas con el archipiélago caribeño,[92] con Cuba y Haití, así como con el mundo sudamericano y (en menor medida) con América del Norte. Más aún: los movimientos de las figuras novelescas muestran claramente en el análisis que la diégesis abarcadora, casi mundial, desarrolla su red mucho más densa en el hemisferio americano. A Cuba le corresponde un papel especial aquí en la intersección del continente, como isla caribeña con tradicionales demandas políticas globales. Hacia Europa aún existen múltiples relaciones y, sin embargo, incluso Francia como ex potencia colonial, para cuya *Libération* Déodat Timodent había movilizado ilegalmente antillanos para los campos de batalla europeos en tiempos de la Segunda Guerra Mundial, pese también a los vínculos económicos y culturales, ha sido relegada curiosamente a segundo término. La distancia hacia el continente africano ha aumentado tanto al comparar *Traversée de la Mangrove* con novelas anteriores de Maryse Condé, que Raphaël Confiant y Patrick Chamoiseau con cierta razón pueden aseverar en sus *Lettres créoles* histórico-literarios e histórico-culturales:

> Con Maryse Condé se ha astillado el espejo africano, en el cual se contemplaban muchos intelectuales antillanos. Ha nacido una relación más madura, más desligada y más afín a lo verdadero.[93]

---

[89] Véase el capítulo 2 de este volumen.

[90] Édouard Glissant, *Le discours antillais*, Paris: Seuil, 1981, p. 249.

[91] Cfr. capítulo 9.

[92] Véase para ello el credo de Maryse Condé en su introducción a *La parole des femmes*: «Queremos creer en la unidad del "mundo caribeño" y rehusamos por eso cualquier clasificación isla por isla». Y en el transcurso de su estudio la autora agrega: «La haitianidad solamente puede ser percibida en el interior de una manifestación como una forma particular de apropiarse de la realidad. Nos parecía, referida a nosotros mismos, de ninguna manera "desarmadora" y esto nos permite mantener nuestra fe en la unidad antillana». Condé, *La parole des femmes*, *op. cit.*, pp. 5 y 82.

[93] Patrick Chamoiseau y Raphaël Confiant, *Lettres créoles. Tracées antillaises et continentales de la littérature. Haïti, Guadeloupe, Martinique, Guyane, 1635-1975*, Paris: Hatier, 1991, p. 152.

En 1924, André Breton había escrito en su primer *Manifeste du surréalisme,* en el tono que le era propio:

> No había otra manera para Cristóbal Colón que zarpar con locos para descubrir América. Y cómo se ha hecho real y permanente esta locura.[94]

El resultado de esta «locura» fue un mundo antillano de cuño europeo, que bajo la influencia del antropólogo cubano Fernando Ortiz o del intelectual y lírico martiniqués Aimé Césaire, que no dejó de ser influido por el surrealismo de Breton, buscara en el transcurso del siglo XX, bajo los signos del *afrocubanismo* o la *négritude,* de manera cada vez más intensa sus raíces en África. Desde finales de los años setenta del siglo pasado se nota en la parte francófona del Caribe un cambio de orientación cada vez mayor de las relaciones literarias y culturales hacia el archipiélago americano y hacia el continente americano en su totalidad. Sería demasiado simple llegar a la conclusión de que se trata aquí de una «americanización» en el sentido coca-colonialista. *Atravesando los manglares* le confiere a esta orientación, a esta *conscience des horizons,*[95] su nueva dimensión americana, sin que a ella se le adjuntara una concepción rígida de la identidad. Las dependencias coloniales, neocoloniales y poscoloniales obviamente no han desaparecido, al igual que los proyectos de identidad monolíticos y/o mestizos anteriores, relevantes desde el punto de vista de la historia de la literatura, de las mentalidades y de la cultura. Aún es válido lo que antepusiera Maryse Condé en su libro acerca de *La Civilisation du Bossale:*

> Toda la historia de las Antillas está arraigada bajo el signo de la dependencia. El pueblo antillano es quizá el único que no ha elegido el lugar de su residencia, sino que le ha sido asignado.[96]

Esto podrá explicar por qué las figuras de movimiento, más allá de ciertas territorializaciones, han adquirido tanta importancia en la literatura antillana y por qué la pregunta ¿hacia dónde vamos? sigue siendo de trascendental envergadura[97] para las sociedades antillanas. Con *Traversée de la Mangrove* —y con ello nos acercamos a la segunda parte de este «pasaje como travesía»— la escritora guadalupana logró escribir un texto-mangle, que no solamente entreteje los *borderlands* de tierra y mar, de ecúmene y anecúmene, sino que, a su vez, logra resistir la tentación de caer en una retórica de fusiones y no perder su derecho a un trabajo dinamizador de los procesos de conformación de identidad tanto individual como colectiva. La metafórica de movimiento que emana del título de la novela de Maryse Condé apunta sin lugar a dudas hacia el hecho de que no se trata de una identidad fundada territorialmente (aunque

---

[94] André Breton, «Manifeste du surréalisme», en (id.), *Œuvres complètes.* Tomo I. Edición realizada por Marguerite Bonnet con la colaboración, para este tomo, de Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert y José Pierre. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1988, p. 313.

[95] Cfr. Juminer, «La parole de nuit», *op. cit.,* p. 133.

[96] Maryse Condé, *La Civilisation du Bossale. Réflexions sur la littérature orale de la Guadeloupe et de la Martinique.* Paris: L'Harmattan, 1978, p. 5.

[97] Véase Juminer, «La parole de nuit», *op. cit.,* p. 143.

fuera insular), ni tampoco de un diálogo intercultural que parte de la certeza de la propia cultura, sino de un cruce y una travesía, de una identidad transitoria y, más aún, una identidad transcultural —si es que este sustantivo sirve todavía para la clasificación terminológica y la elucidación de un proceso de constitución cuyo desenvolvimiento podría manifestarse como complejo y multifocal, dinámico y paradójico—. Un proceso de tal índole sería transcultural, porque ya no estaría religado a una posición «propia», desde la cual se entablaría el diálogo con las otras culturas a causa de su movimiento incesante, aunque no necesariamente continuo, a través de las diversas culturas.

Quizá es el momento oportuno de volver a referirse menos al campo semántico de la identidad y más al de la escenificación, y en mayor medida al de la lógica corporal y la retórica corporal. Entonces, sin embargo, el texto —en cuya estructura, en la unidad de espacio, tiempo y acción, así como en su dialogicidad, se nota la preocupación intensa de la autora en los problemas del teatro— ofrecería el ejemplo de una escenificación, concebida coreográficamente, de *figuras* que ya no son apoyadas o fijadas por identidad alguna, sino que se comportan de manera relacional y dinámica. Francisco y Francis serían muestras de figuraciones[98] transitorias, cuyos movimientos —como el nombre mismo— se superponen sólo parcialmente y no permiten ninguna atribución de una identidad coherente y continua. Se encuentran más allá de una retórica de fusiones. Como con-figuraciones de lo ajeno *a ellos mismos* pueden demandar validez también fuera de los límites del espacio caribeño.

Así, *Traversée de la Mangrove* no es el diseño de una identidad —aunque sea transitoria—, sino más bien la dinamización técnico-novelesca de aquello que Julia Kristeva había plasmado de manera programática en la primera página de su libro *Etrangers à nous-mêmes*, aparecido en 1988, esto es, en el mismo período temporal, pero desde otra perspectiva:

> Extraño, cómo nos habita el forastero: él es el rostro velado de nuestra identidad, el espacio que arruina nuestro hogar, el tiempo, en el cual se desgastan la aceptación y la simpatía. Si lo reconocemos en nosotros, entonces nos ahorramos el odiarlo en sí mismo. Como síntoma precisamente de que se ha vuelto problemático nuestro «nosotros», quizá imposible, el o lo ajeno comienza en el momento en que nace la conciencia de mi diferencia, y termina en el momento en que nos reconocemos todos como forasteros, como contrarios rebeldes a las uniones y comunidades.[99]

La dimensión orientadora de esta con-figuración de lo ajeno en lo propio, en Maryse Condé, sin embargo, consiste en que ella da cabida a la rebelión contra la comunidad, pero al mismo tiempo refuerza los *liens*, el sinnúmero de relaciones y formas de comunicación, por lo que lo ajeno no se puede solidificar en lo propio como lo ajeno propio. Esta estructuración relacional de los procesos de encontrar la identidad individual y colectiva en la novela de Maryse Condé tiene un nombre: es el mangle.

---

[98] Absolutamente en el sentido de aquella «figuration métaphorique» de la que hablaba Jean Starobinski en su *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève/Paris: Editions d'Art Albert Skira/Flammarion, 1983, p. 39.

[99] Kristeva, *Etrangers à nous-mêmes*, *op. cit.*, p. 9.

El mangle como árbol

Al volver al título de la novela, que por motivo de su importancia para el presente libro nos ha ocupado tanto, nos damos cuenta de que hasta ahora nos hemos dedicado principalmente a la primera parte de su título, en especial a la de la travesía y, en general, a la del movimiento y la estructuración. A continuación enfocaremos nuestra atención hacia la segunda parte, el segundo sustantivo, el manglar. En un relato de viajes, interesante desde el punto de vista de la historia de las ciencias naturales, aparecido por primera vez en 1728 en París, encontramos el siguiente pasaje:

> La punta norte está cubierta de árboles grandes que aparecen como oquedal, pero sólo presentan *mangles o paletuviers*, vegetación de mangles, cuyo pie siempre está en el agua. Se encuentran diversas especies de estos árboles tanto en tierra firme como en las islas de América; informé acerca de esto en diversas partes de mi viaje a las islas. El tipo, que se encuentra más propagado, es aquel de los *mangles* negros; este árbol sólo aparece a orillas del mar o de los ríos. Su corteza es marrón oscura y muy compacta; es muy flexible cuando está verde. [...] Estos árboles raras veces tienen más de un pie o catorce pulgadas de diámetro; sus ramas son numerosas, rectas y sin nudos, ellos desarrollan ciertos retoños, que echan raíces en el momento en que alcanzan el fondo del mar o del río, en el cual se encuentra el pie del árbol y forman arcadas que apoyan el pie del árbol y producen cada vez nuevos tallos; por lo que un solo pie puede procrear con el tiempo un infinito número de pies, que están rodeados de todas estas raíces en forma de arcadas, sobre las cuales uno puede caminar, sin tener que mojarse; únicamente tiene que tener la suficiente agilidad como para no caer y mantenerse en un camino tan difícil.
> Estos árboles retoñan, cada vez que se podan producen un fuego ardiente y vivaz y si se utilizan para las construcciones en el agua, por ejemplo como zampeado o otras obras, entonces duran mucho. Además se utiliza la corteza del *Paletunier* para curtir pieles; no sé si la *Compagnie* que negocia con las pieles no tendría mayor provecho de mandarlos completamente curtidos al reino, en vez de venderlos verdes, esto es secos y salados.
> Hay una región pantanosa considerable (Marais o Marigot) en aquel terreno, que está invadido por estos árboles y otro, más pequeño más o menos en el centro de la longitud de esta isla, con un ramo de árboles de la más diversa especie; la región está bastante cerca, le sirve a los borregos y cabras que se mantienen en esta isla como refugio y la tierra de la isla es arenosa, pero pese a esto produce un pasto corto, esponjoso y en mechones que está ligeramente salado; los animales lo prefieren, los engorda y le da a la carne un sabor extraordinario.[100]

En este pasaje de su influyente obra sobre África occidental, el viajero Jean Baptiste Labat, que con miras al espacio caribeño y a causa de sus viajes anteriores y sus publicaciones —entre ellas sobre todo *Nouveau Voyage aux Isles de l'Amérique* publicada en 1772— con toda razón puede ser considerado el verdadero cronista de las Antillas, en su facultad de investigador de la naturaleza y naturalista, nos introduce

[100] Jean Baptiste Labat, *Nouvelle relation de l'Afrique occidentale. Contenant une description exacte du Senegal & des pais situés entre le Cap Blanc & la rivière de Serrelionne, jusqu'à plus de 300 lieues en avant dans les terres [...]*, vol. II, Paris: Cavelier, 1728, pp. 221-224.

de una manera muy ilustrativa a los manglares en la costa occidental del África. Porque el clérigo francés intenta precisar en primer término el lugar y las zonas de propagación de esta planta desconocida en Europa —a lo largo de las costas del mar y las orillas de los ríos—, para después realizar la propia descripción de este «árbol». La representación de estos mangles o *Rhizophora,* que aparecen en una gran diversidad de tipos, pertenecen a diversas familias de plantas, y cuya corteza puede contener hasta un cuarenta por ciento de materia para curtir, incluye la aparición de esta sociedad boscosa siempre verde en las costas tropicales de poca profundidad fuera de la rompiente y a su vez dentro de la zona costera, que periódicamente es bañada por la marea alta y, por ende, representa una región intermedia entre tierra y mar, entre agua salada y agua dulce, entre ecúmene y anecúmene. Las raíces zancas o zancudas, las raíces de apoyo, aéreas y respiratorias, largas, intrincadas y en parte también en forma de lanza de esta comunidad de plantas, que aparecen con su enorme número de raíces laterales durante la marea baja y conforman un elemento del paisaje característico de las costas de los océanos Índico y Pacífico, y también del archipiélago caribeño, determinan una forma de vegetación óptimamente adaptada a esta región liminal del espacio natural por su entramado resistente.

A este ecosistema tan complejo y tan sensible a la polución ambiental pertenece también el árbol siempre verde del mangle. El monje dominicano Labat mezcla[101] en su descripción del mangle ciertas características de la *Rhizophoraceae* con formas que en Europa le son familiares, lo cual a su vez le permite contemplar las raíces del *mangle* en última instancia como variantes de formas de raíz de los árboles y clasificarlos como tales. Aunque a algunos se les denomine *rejettons,* esto es, retoños que por su parte forman raíces, éstos siempre se encuentran religados al «pie del árbol», y por lo tanto «centrados» por él. Por ende, las *«arcades»* sirven de apoyo precisamente de este árbol, se vuelven presentes en la jerarquía de las formas vegetativas, en cuya punta se encuentra el árbol «como tal». La genealogía que se anexa permite pensar en la proliferación de las plantas desde la estructura del árbol y reacoplar así la *infinité* a una estructura finita. A su vez, se puede caminar sobre la estructura así esbozada, aunque el uso de este camino *(chemin),* la travesía de los manglares, exige cierta agilidad por parte del hombre.

A la capacidad de utilizar el manglar como camino, y, por ende, lograr la travesía del mismo, le sigue su posible uso como material combustible, madera para la construcción, materia para el curtido, como artículo de exportación o colonial o también como valla natural para el ganado menor, que a su vez proporciona la carne y, por tanto, es de utilidad para el hombre sedentario de fino paladar. La estructura argumentativa progresiva del pasaje citado con su traspaso, tan característico para la literatura de viaje europea, de la *exploration* y la *exploitation,* de la descripción y su utilidad, demuestra que la dominación discursiva de las plantas extrañas presentadas al público europeo era condicionante para su dominación material. La división discursiva entre un sinnúmero de *arcades, rejetons* y *racines* por un lado y un *pied*

[101] Véase para ello Numa Broc, *La Géographie des Philosophes. Géographes et voyageurs français au XVIIIe siècle,* Lille: Service de reproduction de Thèses Université de Lille III, 1972, p. 86.

de l'arbre singular por el otro —en tanto «un pie singular» con el tiempo es capaz de crear un número inmenso de raíces de apoyo y ramificaciones— simboliza el intento (y la tentación) del viajero europeo de acoplar, reducir y fijar la variedad de formas de aparición a un solo principio generador, y con ello la multiplicidad a la singularidad. El entramado intricado de las raíces del mangle se deja dominar por medio de la metáfora del árbol, y, claro está, se le coloniza desde la metafórica del árbol.

Allí donde hay árboles generalmente nos encontramos en la región del ecúmene o por lo menos en aquellas áreas que pueden ser incluidas dentro del ecúmene. El árbol es una parte de la naturaleza que circunda al hombre, es un fenómeno natural extendido por toda la tierra, al cual también le corresponde un significado simbólico. Por eso podrá sorprender si reconocemos en él, más allá de su *ser así* «natural», no sólo un elemento de la cultura, sino, más específicamente, un fundamento del pensamiento occidental. Gilles Deleuze y Félix Guattari pusieron de relieve en los años setenta la manera de funcionamiento de la metafórica del árbol:

> Es inaudito cómo pudo dominar el árbol la realidad y el pensamiento total del mundo occidental, desde la botánica hasta la biología, de la anatomía, y también de la teoría del conocimiento, la teología, la ontología, de toda la filosofía...: fundamento de raíces, *fundamentos, roots* y *foundations*. El Occidente mantiene una relación privilegiada con el bosque y la tala; los campos que le fueron ganados al bosque se usan para sembrar cereal, objetos de una cultura original del tipo del árbol, que descansa en las especies; la cría de ganado que se extiende en los campos sin cultivar, descansa en la elección de líneas de descendencia, que forman un árbol genealógico animal. El Oriente tiene otro patrón: más bien una relación con la estepa y el jardín (en otros casos, el desierto y el oasis) que con el bosque y el campo; la cultura de los tubérculos, que seduce por la división de los organismos particulares; la cría de ganado pasa a segundo término, se limita a árboles cerrados [sic] o lo hace retroceder a la estepa de los nómadas. En el Occidente: agricultura con líneas genealógicas escogidas y muchos diversos individuos; en el Oriente: cultura de cultivo de jardín con un pequeño número de individuos, que remite a una gran escala de «tubérculos». ¿No es el Oriente, en especial Oceanía, un modelo rizomático que es en todos los sentidos contrario al modelo del árbol occidental?[102]

Un fenómeno «natural» se ha convertido en uno cultural y más aún: en un fenómeno fundador y fundamentador de la cultura. Con ello se invirtió aquel proceso de creación de mitos que analizó y explicó Roland Barthes en 1957 en la ya mencionada parte teórica de sus *Mythologies* (e incluso antes en algunas de sus «mitologías» que aparecieron por separado a lo largo de los años cincuenta). El árbol no *es* sólo un fragmento de la cultura occidental; también es, como elemento aparentemente natural *per se*, un mito de *esta* (y de ninguna manera cualquier) cultura. Desde la agricultura, pasando por las genealogías de la nobleza hasta la estructura de arbolito de la lingüística, forma, con sus ramificaciones que siempre se dejan acoplar a un tronco, un esquema de interpretación elemental de la cultura occi-

[102] Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Rhizom*, Berlín: Merve, 1977, pp. 29 s.

dental, incluso modela aquella estructura, en la cual el Occidente gustaba reflejarse. Tampoco la arquitectura de nuestros sistemas de computación puede renunciar completamente a este esquema.

Desde esta perspectiva podemos comprender la «descripción» del padre Labat como una reinterpretación, cuya meta implícita (que le debe al imaginario colectivo de Occidente) es «de»volver y restituir una forma extraeuropea a su forma europea entendida en su sentido cultural y no en el natural. Una multiplicidad inquietante se reduce a una unidad tranquilizadora y se vuelve así transitable y también pensable para el espíritu occidental. También ocasionó dificultades similares a lo largo de los siglos el hecho hidrológico de la bifurcación, conocido empíricamente por los europeos, que no se dejaba integrar en una concepción jerárquica de ríos principales y secundarios y todavía en el siglo XVIII era motivo de controversia para algunos geógrafos europeos. Apenas las mediciones científicas y la cartografía de las bifurcaciones del Casiquiare, que une el Orinoco y el Amazonas, realizadas por Alexander von Humboldt en vísperas del siglo XIX, pudieron eliminar de una vez por todas la resistencia contra la concepción de una relación no jerárquica entre diversos ríos.[103] También los modelos de mapas hidrográficos, en última instancia, son mapas en forma de árbol, que en la densidad de las bifurcaciones de las aguas siempre rinden homenaje a la nostalgia occidental de encontrar y denominar la «verdadera» fuente y con ello la raíz del fenómeno natural. Redes de aguas siguen siendo inquietantes para nuestras tradiciones de pensamiento, hasta que un ordenamiento según sus jerarquías hace que tales estructuras de red se vuelvan viables, transitables, dominables.

La reintegración de la multiplicidad en la unicidad posibilita, por otro lado —si interpretamos correctamente la construcción discursiva del pasaje citado de la obra africana de Labat—, la transformación de lo que se ha convertido en «uno» a algo útil de muchas formas, que desde la corteza hasta la ganadería deriva la multiplicidad de formas de uso de la cultura de la unicidad. La integración del mangle en una estructura genealógica, la confrontación de lo diferente en una dicotomía de unidad y multiplicidad, de centro y periferia, posibilita la apropiación de la naturaleza extraeuropea en el sentido de su transformación en una cultura europea, que se «esconde» detrás del mito del árbol. La nostalgia por el hilo de Ariadna frena el miedo que nos ataca en el laberinto de pasillos no jerarquizados. Así, el cartografiar, el *mapping*, a diferencia de la concepción de Deleuze y Guattari,[104] precisamente no se puede convertir en expresión de lo rizomático, sino que por medio de denominaciones y nombramientos clasificadores, transformarse en la personificación de lo radical. Los caminos —ya sea a través de sistemas pluviales intrincados o por

[103] Aunque ya La Condamine había considerado probable esta bifurcación, cuya existencia había sido comprobada por los misioneros tiempo atrás, todavía podía hablar un representante de la llamada «geografía sistemática», el francés Buache de la Neuville, a finales del siglo XVIII, esto es, poco antes de las investigaciones de Alexander von Humboldt, con miras a la bifurcación del Orinoco y el Casiquiare de una «monstruosidad geográfica». Para las investigaciones de La Condamine y la discusión de aquel entonces, véase Broc, *La Géographie des Philosophes, op. cit.*, pp. 160 ss.

[104] Véase Deleuze/Guattari, *Rhizom, op. cit.*, p. 21.

manglares proliferantes—, como líneas de orientación de movimientos simulados, son patrones clasificatorios, cuya aparente movilidad trata de hacer olvidar su calidad de relaciones dependientes. Así, precisamente, le corresponde a la bidimensionalidad, en el sentido de un capítulo de introducción, un significado fuertemente ordenador, jerarquizante y simbólico.

Retornemos a los *Rizophora*. Con las anteriores reflexiones no se quiere hablar en favor de otra dicotomía, aquella que existe entre árbol y mangle. Son posibles tanto las regiones de traslapo como las de entrecruzamiento. La contraposición expresada por medio de la cita de Deleuze y Guattari del Oriente y el Occidente desde mi punto de vista sería criticable, porque recurre además a aquel cómodo sistema de pensamiento occidental dentro del cual el Oriente siempre ha sido convertido en lo otro del Occidente. Tenemos que cuidarnos de convertir el mundo oriental en un rizoma *para* las estructuras de árbol occidentales. Se podría uno sustraer más fácilmente a una «orientalización»[105] estable y estática si no se le adjudicaran fronteras sólidas a ambos dominios, sino que se presuponga un engranaje dinámico y modificable en el tiempo, en el cual no se enfrentan antagónicamente dos estructuras centradas, sino que sea posible pensar en categorías de relaciones dinámicas.

El espacio geográfico que aquí nos interesa, el archipiélago de las Antillas, nos deja reconocer una concepción de esa índole desde una distancia saludable. Porque el Caribe se presta muy bien, dentro de figuras de pensamiento occidentales de tal índole, como un tercer espacio dinámico, de un *third space* (en el sentido ya expuesto que le diera Bhabha), que no dispone de ninguna centralidad propia, de un centro fijo e inamovible. Los «centros» en el Caribe se habían situado hasta ahora fuera del Caribe. Contemplar el Caribe como una unidad significa tener que —y poder— prescindir de estructuras de índole jerárquica. Esto de ninguna manera excluye el movimiento y menos aún la posibilidad de travesía. Al contrario: todo puede ser vinculado con todo, sin que tenga que estar de por medio un centro.

También este espacio antillano-caribeño —ya la presencia de Jean Baptiste Labat nos habrá hecho recordar esto— era un espacio colonizado que estaba expuesto a las mismas formas de apropiación en una concentración topográfica sin duda mayor. Se podría incluso arriesgar la tesis de que ningún otro espacio fue influido más y más profundamente a través de los procedimientos, los fenómenos y las consecuencias del colonialismo que el Caribe[106] —justo porque las partes individuales se pudieron recentralizar de manera descentral y hacerse dependiente hacia el exterior—.

---

[105] Véase el estudio, ya clásico, de Edward W. Said, *Orientalism*, New York: Vintage Books, 1979.

[106] Véase para ello Ulrich Fleischmann, «Zum Problem der Literaturgesellschaft im karibischen Raum», en Alejandro Losada (ed.), *La literatura latinoamericana en el Caribe*, Berlín: Lateinamerika Institut der Freien Universität Berlin, 1983, p. 52. «[E]l espacio caribeño es el dominio en el cual a causa de las condiciones históricas y geográficas particulares fue más profundo el acuñamiento sufrido por la colonización —expresado en los fenómenos de la destrucción de seres humanos y culturas autóctonos, la economía de plantación relacionada con la esclavitud, la descentralización y dependencia completa tanto económica como política— y en lo sucesivo se conservó de la manera más evidente.»

Las consecuencias de estos procesos, que perduraron a lo largo de los siglos, tuvieron una enorme fuerza de repercusión no sólo en el ámbito de una configuración espacial política y social, sino también en el de la agricultura, el paisaje y la estética. Esto concernió en especial a las relaciones recíprocas entre la naturaleza y la cultura y sus resultados en las concepciones estéticas y de formación de identidades. La realidad topográfica del espacio isleño del Caribe desde siempre ha sido significativa, desde siempre ha sido cultura; puede manejar diferentes patrones de interpretación dependiendo de los diversos sistemas culturales —ya sean de índole centrada, no centrada o ambas a la vez—. Insularidad, archipiélago, o los dos a la vez: en todo momento la naturaleza es cultura, que se trata de encubrir como naturaleza y puede convertirse, por ende, en mito —también en mito del Caribe—.

La relación de índole jerárquica entre la naturaleza y la cultura y, más aún, la cultura como (segunda, pero original) naturaleza, tiene repercusiones perentorias en las codificaciones sociales acerca de la belleza. Así, Maryse Condé, la escritora guadalupana, hacía hincapié en el sexto capítulo de su ensayo sobre las escritoras francófonas de las Antillas —con el título «La Nature»— en el hecho de que el mundo isleño tropical no siempre había correspondido a las imágenes turísticas del paraíso de los europeos, sino que los colonialistas europeos habían advertido y representado su naturaleza «salvaje» e indómita como fea e inspiradora de terror: «La naturaleza es bonita cuando está domada y cultivada».[107] Para probar lo anterior, le adjuntó a su libro *La parole des femmes,* aparecido por primera vez en 1979, la siguiente cita, extraída de la *Histoire Naturelle et Morale des Îles Antilles de l'Amerique* publicada en 1658 y escrita por Charles de Rochefort. Allí fue donde por primera vez aparece la belleza de la naturaleza en las plantaciones de San Cristóbal, después de haber sido deslindada de la naturaleza inspiradora de terror con los precipicios escarpados y los acantilados:

> El bello verde en formación del tabaco sembrado en hileras, el pálido amarillo de la caña de azúcar madura y el verde marrón del jengibre y las patatas formaban un paisaje tan diversificado y un cuadro en esmalte tan encantador que no podía uno dejar de mirarlo, sin tener que obligarse.[108]

El paisaje *(paysage si diversifié)* es únicamente aquel paisaje transformado por la mano del hombre, calculado racionalmente, medido y cultivado, cuya diversidad es el resultado de la multiplicidad de plantas sembradas provenientes de una naturaleza que en parte ha sido importada artificialmente. Se deja reducir a una medida, a una línea, a una jerarquía. Aquí lo múltiple también es transparente y se deja reducir a lo sencillo —la plantación, la economía de plantación, el colonialismo o el logocentrismo occidental— y resulta ser así lo derivado de un origen único, una fuente única, una única raíz. El esquema genealógico produce placer estético en el contemplador europeo al convertirse en una estructura geométrica en el plano espacial.

---

[107] Condé, *La parole des femmes, op. cit.*, p. 58.

[108] Charles de Rochefort, *Histoire Naturelle et Morale des Îles Antilles de l'Amerique.* Vol. I, Rotterdam, 1658; p. 33; citado aquí según Condé, *La parole des femmes, op. cit.*, p. 58.

También aquí encontramos la genealogía europea con su estructura de árbol en contraposición con una naturaleza extraeuropea, que en más de un sentido es puesta en manos de un proceso de apropiación realmente creativo. Dentro de una naturaleza tan «cultivada» no tiene cabida un fenómeno liminal como el manglar, porque no se deja plantar *à cordeau*, en hilera. Para la concepción occidental el mangle es un árbol, o simplemente *no es*.

El mangle como raíz

En la novela de Simone Schwarz-Bart *Ti Jean l'horizon*, publicada en 1979, el protagonista remite en su cosmogonía antillana de otra manera a la metafórica del árbol y de la raíz, de la rama y del fruto:

> La única palabra que conozco, murmuraba, corresponde al hecho de que la tierra de Guadalupe antes era generosa, antes de la desaparición del sol: cuando uno cortaba una rama y la ponía simplemente en la tierra, y si estaba intacta la fuerza de la rama, entonces irradiaba finalmente siempre sus propias raíces. [...] Dígale, decía Ti Jean lleno de desesperación, dígale que quizá somos la rama de árbol cortada, una rama, que ha sido llevada por el viento y ha sido olvidada; pero todo esto seguramente hubiera echado raíces algún día, y luego un tronco y nuevas ramas con hojas, con frutos... con frutos, que no se asemejarían a nadie, dígaselo...
> Los ojos de Eusèbe le hurgaban, en vano trataban de comprender esta historia de la rama de árbol.[109]

Ti Jean, en cuya figura popular se aglomera la tradición narrativa oral de la cultura antillana, cuenta una historia, que ante el trasfondo de nuestras reflexiones, no nos será ajena. Porque dentro de esta metafórica de árbol, Guadalupe es comparada con una rama que ha sido separada de su árbol lejano (en África) y llevada por los vientos. La isla antillana es reacoplada a su origen africano, se manifiesta como una parte periférica, separada por quién sabe qué proceso violento de aquel tronco, cuyas raíces se encuentran arraigadas en tierras africanas. Con ello se traduce el punto de referencia central de la *Négritude*, el reacoplarse al África, a una metafórica de raíz. La tenaz territorialización de esta metafórica, que sitúa las «verdaderas» raíces de Guadalupe en el África, es sustituida, por cierto —en la terminología de Gilles Deleuze y Félix Guattari—, por un proceso de desterritorialización que pone en juego la existencia, la supervivencia misma de lo segregado. Después de un tiempo del olvido, sin embargo, parece haber una posibilidad de echar de nuevo raíces, se introduce un proceso de reterritorialización, en tanto la rama «perdida» —en una simplificación metonímica con una genealogía humana o familiar— echa raíces y crece para formar un tronco. Los frutos nuevos nos dan a entender que con ello se ha creado algo nuevo, una nueva unidad autónoma de un tronco, de un tronco que por lo menos puede interpretarse de dos maneras, el cual, asimismo, sigue reaco-

[109] Simone Schwarz-Bart, *Ti Jean l'horizon*, Paris: Seuil, 1979, p. 248.

plado al África desde el punto de vista genealógico. Pero este nuevo árbol familiar producirá una nueva genealogía, la suya propia.

La metafórica puesta en boca de Ti Jean por parte de la escritora guadalupana, cuya novela *Pluie et vent sur Télumée Miracle* analiza ampliamente Maryse Condé en *La parole des femmes,* se caracteriza por una peculiar ambivalencia. Por un lado dominan los lexemas centralizadores, unificadores de «árbol», «tronco» y «raíz», por el otro, éstos son conducidos hacia un proceso de desterritorialización y de reterritorialización que deja nacer algo nuevo y los lexemas descentralizadores, «ramas», «hojas» y «frutos», vuelven al primer plano. La dimensión cosmogónica de esta historia, de este mito, es evidente. Remite, como discurso legitimante, también a la estabilidad y fijación que se debe recobrar a través del proceso descrito; por lo que el discurso de fundamentación se convierte en un discurso de fundación y quizá, más aún, en un discurso de «enraizamiento», que se centra de nuevo en una sola raíz, un solo tronco. De esta manera se logra finiquitar y fijar un proceso de formación de identidad, iniciado con gran violencia. Sin romper con las concepciones e ideologemas de la *Négritude,* esta cosmogonía encarna el intento de construir el espacio de lo propio en un discurso fundador y delimitarlo de lo inminentemente africano. Se ha logrado el traspaso hacia una nueva centralización de la identidad.

Realmente es interesante y esclarecedor seguir la trayectoria de las relaciones de discursos identitarios en las Antillas de los años ochenta y noventa que trabajan con la metafórica de árbol y raíz. Para ello deberíamos volver por última vez, ahora desde esta nueva perspectiva, al *Elogio de la creolidad* de Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau y Raphaël Confiant. Allí los autores desarrollan desde la primera frase un discurso identitario, que no sólo apuntaba a una concepción espacial del «archipiélago y sus estolones en tierra firme»[110] mencionada ya al principio, sino que manejan también una concepción evidentemente centralizadora. La inscripción (más bien solapada por los autores) en un discurso *americano* del mestizaje, que debería haber sido puesta de relieve en este capítulo, acarrea consigo una notable exigencia de representar lo humano y la humanidad, que podríamos determinar realmente como totalitaria, porque no es de ninguna manera menor que la que quería hacer valer José Vasconcelos en su escrito probablemente más famoso, *La raza cósmica.*[111] El cuerpo mismo del mestizo se convierte en portador de tal exigencia:

> El mestizo va y viene en el tiempo como figura emblemática de la *conditio humana.* Se encuentra en movimiento. En su cuerpo lleva las marcas de la herencia arcaica común, que en la teoría de Freud de la escena original, retorna a las fuentes de un «súper-yo», cuyos factores activos no son los padres ni los allegados reales, sino una representación imaginaria de estos padres reales.[112]

Quizá se deja describir el esquema fundamental del discurso mestizo más adecuadamente como la intersección de dos campos metafóricos, aquel de la genealogía (y

[110] Bernabé/Chamoiseau/Confiant, *Eloge de la Créolité, op. cit.,* p. 13.
[111] Véase también el capítulo 7.
[112] Toumson, *Mythologie du métissage, op. cit.,* p. 260.

con ello del árbol de la familia y del enraizamiento) y aquel de la fusión y la amalgamación (y con ello una «solución» en el sentido químico). Las contradicciones que resultan de aquí entre una metafórica diacrónica y una sincrónica, una que jerarquiza y una que disuelve las jerarquías, son evidentes y acuñan la mecánica interna de este esquema discursivo sin causar mayor daño a su atractivo. Quizá incluso son el verdadero *movens* de esta formación discursiva, que sabe mantener todavía en movimiento su atractivo y las esperanzas puestas en el discurso mestizo. Porque este discurso siempre proyecta la solución de sus contradicciones inherentes hacia el futuro, hacia aquel momento en el cual incluso el último habitante de esta tierra haya sido atrapado por este proceso e incorporado en una humanidad unida y uniformada en su *métissage*. Es sólo entonces cuando el trabajo en este mito —para utilizar el término conocido de Hans Blumenberg— ha llegado realmente a su término. El discurso mestizo, por ende, es un discurso totalitario latente, que va extinguiendo de manera paulatina todas las diferencias, cuya estructura de árbol implantada es la de toda la historia de la humanidad. El poder de su centralización no disminuye porque siempre hay algo que des-diferenciar, algo que fusionar.

Es sorprendente que los autores de *Éloge de la Créolité* le pongan a la metafórica de la raíz por momentos otro tipo de concretización, la cual a su vez descansa en una concepción territorializante y alimenta el discurso identitario con elementos casi «naturales» del paisaje antillano. Así, el mangle aparece con cierto patetismo al final de un encadenamiento lineal de imágenes portadoras de identidad y vinculadas a la criollidad.

> La criollidad es nuestro período azoico y nuestra prolongación, nuestro caos original y nuestro mangle de virtualidades. Nos inclinamos hacia ella, enriquecidos gracias a todos los errores y fortalecidos por la necesidad de aceptarnos en la complejidad. Porque el principio verdadero de nuestra identidad es la complejidad.[113]

Otro pasaje más del *Éloge* retoma la metáfora del mangle:

> Uno de los obstáculos para nuestra creatividad consistía en la preocupación obsesiva por lo universal. Un viejo síndrome del colonizado: tiene miedo de ser solamente el yo desprestigiado y se avergüenza a su vez de querer ser lo que es su patrón, y así acepta —qué gran sutilidad— considerar los valores del patrón como aquellos del ideal del mundo. He aquí la razón de nuestra exterioridad frente a nosotros mismos. He aquí la burla de la lengua criolle y del profundo mangle de la criollidad.[114]

Una vez más se encuentra una concatenación de imágenes heterogéneas, que ciertamente giran siempre en torno a un centro terminológico: el de la *créolité*. El mangle le agrega a estas cadenas metafóricas por lo menos dos dimensiones semánticas: por un lado la complejidad, y por el otro, la profundidad. Ambos sememas a su vez están religados a una metafórica de raíz, que no permite duda acerca de su reterritorialización ni en relación a un centro generador —la criollidad— ni en relación a su

[113] Bernabé/Chamoiseau/Confiant, *Éloge de la Créolité*, *op. cit.*, p. 28.
[114] Ídem, p. 51.

«viabilidad» en el contexto antillano. Virtualidad y complejidad, generación y profundidad, remiten siempre a un proceso de formación de identidad, que recurre a un territorio que, de ninguna manera sorpresiva, aparece en sus dimensiones nacionales en el «Annexe» del manifiesto bajo el título «Creolidad y política». El concepto espacial expuesto con anterioridad obtiene así una dimensión político-territorial:

> La creolidad perfila la esperanza de una primera posible agrupación nueva dentro del archipiélago caribeño: el de los pueblos de habla creole de Haití, Martinica, Santa Lucía, Dominica, Guadalupe y Guayana, un acercamiento que solamente sería el preludio hacia una unión más amplia con nuestros vecinos de habla inglesa y española. Para nosotros, la obtención de una posible soberanía monoinsular es solamente una etapa (de la cual esperamos que sea de lo más breve) en el camino hacia una federación o confederación caribeña, el único medio para luchar eficazmente contra diversos bloques, que se reparten, con sus exigencias hegemónicas, el planeta.[115]

La metafórica del mangle se encuentra en relación inmediata con esta concepción de un espacio no «sólo» cultural, sino también político. Muestra el lugar del enraizamiento, el lugar de una certeza, desde la cual el tejido de raíces estaría en condiciones de crear una nueva estructura de comunicación y, más aún, una nueva *unidad.* A su vez, el mangle marca un espacio intermedio de los poderes que se encuentran en conflicto, entre tierra y mar, entre flujo y reflujo, entre agua salada y dulce, entre los bloques que se combaten en una línea de confrontación que justamente en 1989 volvió a entrar en movimiento. El *mangle* se enlaza espontáneamente y quizá también sin intención al mundo de las imágenes del *maquis:* personifica la resistencia contra todo ocupante con aspiraciones a la hegemonía mundial.

El mangle como rizoma

La autognosis de aquellos escritores e intelectuales que publicaron en 1989 el manifiesto del *Éloge de la Créolité* descansaba sin lugar a dudas en la convicción de formar, al estilo de una vanguardia, la avanzada cultural y asimismo política, la estética como la nacional de un movimiento nuevo que había que poner en marcha. Es posible que tenían que reincidir en aquella estructura de pensamiento que Deleuze y Guattari excluía para ellos mismos y censuraban sin misericordia al final de la introducción a su *Mille Plateaux:*

> No tenemos el propósito de fundar una escuela: escuelas, sectas, bandos, iglesias, vanguardias y retaguardias son árboles, que en su excelsitud ridícula y por su caída grotesca aplastan todo lo importante que acontece.[116]

[115] Ídem, p. 58.
[116] Deleuze/Guattari, *Rhizom, op. cit.,* p. 41.

Aunque Gilles Deleuze y Félix Guattari no se habrían propuesto marcar de forma didáctica y dejar que proviniera de su parte una estructura genealógica influyente, sus concepciones, sus términos y metáforas actuaron no solamente sobre la filosofía, sino también en el «exterior», que ellos siempre tuvieron presente en sus reflexiones. A su vez, sus teorías surtieron efecto, con miras a su difusión, no solamente en Francia, Europa o el Occidente, sino también en aquel espacio no-sólo-occidental que habían incluido —como ya hemos visto— una y otra vez en sus ideas.

Para las Antillas Francesas, donde hasta en la actualidad se manifiesta (como seguramente también en otros espacios culturales) con gran continuidad y fuerza la metafórica del enraizamiento dentro del discurso de identidad, el acuñamiento terminológico y el desarrollo del *rizoma* es de especial importancia. Así, Édouard Glissant recurrió a la crítica de la intolerancia de la raíz —no sin anunciar su distancia hacia concepciones metropolitanas— que «los señores Deleuze y Guattari seguramente pretendían desechar».[117] Intentemos por el momento sintetizar aquellos elementos significativos de esta crítica al término de raíz que sean de importancia para nuestro cuestionamiento.

Si seguimos las concepciones de Deleuze y Guattari, entonces la conexión y la heterogeneidad son partes esenciales para el rizoma, que sirven para poder entretejer los más diversos elementos. Los dos teóricos no apuntan hacia una des-diferenciación, sino hacia una comunicación, no hacia una homogeneización, sino hacia la vinculación dentro de lo heterogéneo. La pluralidad del rizoma se diferencia de la multiplicidad del árbol, ya que ésta siempre puede ser religada a un centro. El rizoma además puede ser fraccionado y destruido en cualquier parte, y sin embargo seguirá proliferando y se formará de nuevo de la misma manera como por ejemplo funciona la rizomática animal de las hormigas.[118] Con esto, así podríamos deducir, posee una capacidad de resistencia que es resultado de su disposición descentral. El rizoma sigue el principio de la cartografía y no el de la copia, forma estructuras con un sinnúmero de entradas y no una entrada principal privilegiada:

> A diferencia de los árboles y sus raíces, el rizoma vincula un punto cualquiera con otro; cada una de sus líneas no remite necesariamente a líneas de la misma especie, sino que se vale de los más diversos sistemas de signos e incluso estados no significantes. El rizoma no se deja religar ni a lo único ni a lo múltiple.[119]

Ante el trasfondo de estos principios esenciales, Félix Guattari y Gilles Deleuze distinguen tres diferentes tipos de libros. El primer tipo de libro es, como era de esperar, el «libro-raíz»,[120] que está estructurado en forma arbolar y jerárquico y, en-

---

[117] Glissant, *Poétique de la Relation*, *op. cit.*, p. 26.
[118] Deleuze/Guattari, *Rhizom*, *op. cit.*, p. 16.
[119] Ídem, p. 34. Ya hemos llamado la atención acerca del hecho de que no es del todo plausible una concepción de tal tipo sobre la cartografía, ya que hay formas de cartografiar que pueden estar expuestas a procedimientos recentralizantes, un aspecto que casi salta a la vista en cualquier atlas de los programas de noticias europeos o norteamericanos.
[120] Ídem, p. 8.

contrándose bajo el signo de la mímesis, siempre aparenta ser una imagen del mundo. Mientras el tercer tipo de libro ostenta una estructura rizomática y podría ser válido como modelo para la propia escritura en *Mille Plateaux*, todavía hay un segundo tipo de libro, en el cual predomina «la raíz-mechón o el sistema de las raicillas», un tipo «que reclama para sí la modernidad».[121] El método del *cut-up* de Burroughs sería un procedimiento que pertenecería a este tipo de libro, porque un texto se corta y monta con otro, por lo cual «nace un sinnúmero de raíces, también aéreas (se podría decir también un plantón)».[122] Una construcción de ese tipo se podría vincular con aquella interpretación de Labat, que había puesto de relieve aquellos *rejettons*, retoños o brotes, que a su vez pasan a formar raíces. El desarrollo y la creación de nuevos centros, que se derivan de estos «brotes», ya lo habíamos visto en la cosmogonía de Ti Jean en la novela de Simone Schwarz-Bart.

Podríamos intercalar ya en este momento la posibilidad de pensar en diversas formas de enlazamiento entre los tres tipos de libro que diferenciaban Guattari y Deleuze. ¿Por qué no puede recurrir un libro a diferentes formas o tipos esenciales? Esto ciertamente significaría que coexistirían diversas lógicas en un solo libro, sin que una de ellas fuera la dominante. También sería posible rastrear esta pregunta en cierto modo de manera genealógica, para revisar la relación entre teoría y novela, por ejemplo a través de las relaciones entre el *Éloge de la Créolité* y las novelas de Raphaël Confiant y Patrick Chamoiseau o también entre la *Poétique de la Relation* de Édouard Glissant y su producción novelesca. Pero de interés palpitante sería la pregunta de si se lograrían encontrar novelas en el entorno de la literatura francófona que se pudieran dejar relacionar tanto con los principios de Deleuze y Guattari como también con los de Bernabé, Chamoiseau, Confiant o Glissant.

La respuesta a esta pregunta es obvia, porque la novela de Maryse Condé, *Traversée de la Mangrove*, no sólo contiene el movimiento, sino también la problemática de la formación de raíz en su título. En mi análisis de este aspecto no quiero partir de la idea de que hay una influencia de Deleuze y Guattari sobre el espacio franco-caribeño, porque la metafórica de la influencia reduciría en última instancia la pluralidad de concepciones a una sola «fuente», en este caso incluso una fuente «metropolitana», y construir por ende una jerarquía, que a mi parecer le es ajena al presente volumen. Las relaciones interdiscursivas e intertextuales, que a continuación se discutirán y serán motivo de reflexión, deben comprenderse no como filiaciones (genealógicas o arbóreas), sino más bien como concatenaciones, que multiplican las posibilidades de comunicación entre los diversos tipos de texto.[123] La pregunta de si primero había «existido» la teoría y después la novela o viceversa, primero la novela y después la teoría, resulta poco pertinente. La teoría y la novela

[121] Ídem, p. 9.

[122] Ibid.

[123] La escritura es comprendida por Deleuze y Guattari como un conocimiento muy específico que posee sobre todo un carácter relacional: «Porque durante la escritura sólo se trata de saber a qué otra máquina puede ser, o, mejor dicho, incluso tiene que ser conectada la máquina literaria, para que funcione». Y constatan de una manera muy categórica y, por ende, problemática: «La literatura es una concatenación, no tiene nada que ver con ideología, no hay y nunca hubo una ideología». Deleuze/Guattari, *Rhizom*, *op. cit.*, p. 7.

forman más bien las figuras que se transforman recíprocamente en una coreografía que todavía se encuentra en movimiento.

En la novela de Maryse Condé el mangle está presente tanto en el título paratextual como en el título dentro del texto, colocado dentro de la diégesis. Porque ya vimos que *Traversée de la Mangrove* no es solamente el título de la obra de Condé, sino también de la novela que estaba escribiendo Francis Sancher, alias Francisco Alvarez-Sanchez. En la respuesta ya citada, en que Vilma, encogiendo los hombros dice, después de nombrar el título, que su amante había elegido para su novela —«Uno no atraviesa los manglares. Te espetas en las raíces de los árboles de mangle. Te hundes y ahogas en el barro salobre»[124]— da fe del intrincamiento entre la metáfora del mangle y el acto mismo del escribir. Es el objeto de escritura de Francis Sancher, que se pierde una y otra vez en la maraña de esta materia, y siempre vuelve a destruir decepcionado las páginas acabadas de escribir. No en balde nos lo desvela la cita como un espacio hostil al hombre que —a diferencia del modo de ver de Labat— no se puede atravesar y puede significar para todo intruso la muerte. El manglar personifica el espacio resistente de una anecúmene que a diferencia del desierto no se cruza, y por lo tanto no se estetiza gracias al mismo proceso de cruce —como sucediera por ejemplo en *Amérique* de Jean Baudrillard[125]—. El fracaso de Francis Sancher como novelista y la manera de su muerte, que pese a diversos intentos de interpretación —tampoco la autopsia contribuye a la aclaración— seguirá siendo misteriosa, nos proponen una forma de lectura en la que el manglar se convierte en una trampa mortal. El forastero se enreda en él de manera fatal tanto en el plano literario como existencial. Recuerda —y también aquí encontramos un vínculo con el acto de la escritura— a los primeros versos de la *Divina Comedia* de Dante, donde el viajero, en su camino de la vida, se ve «perdido en un bosque oscuro, porque «apartó sus pasos del camino recto», sin que Francis Sancher tuviera a su lado un Virgilio o una Beatriz que todavía le hubieran podido guiar fuera del laberinto.

Las ramificaciones del mangle recorren el texto de Maryse Condé desde el inicio y construyen un espacio literario altamente complejo, que se sirve asimismo de modelos y textos de referencia literarios, teóricos, de la cultura del escribir y orales, tanto americanos como europeos. Bajo estas circunstancias el mangle se convierte en la metáfora textual de la novela, en aquel tejido orgánico de ramificaciones que trata de personificar y espacializar todo el texto. Éste no posee un tronco desde el cual se pudiera «controlar» el crecimiento, sino nudos seriales, desde los cuales una historia narrada se abre sin previo aviso hacia otras historias y se comunica con ellas. El juego con las dimensiones del espacio, entendidas en la acepción que se les diera en el primer capítulo, no son menos complejas, porque estos movimientos se sitúan en las tres dimensiones del espacio —precisamente se le confiere gran importancia al escalamiento de las montañas o del volcán— así como aquellas del tiempo, de la estructura de la sociedad y de la imaginación. Las figuras novelescas

[124] Condé, *Traversée de la Mangrove*, *op. cit.*, p. 202.
[125] Véase Baudrillard, *Amérique*, *op. cit.*, así como el segundo capítulo del presente libro.

desenvuelven, en la multiplicidad de sus características diferenciales en cuanto al género, a la edad, a la raza, a la procedencia, a la profesión, a la clase social o a su formación, un microcosmos a manera de un espejo ustorio, que también sale a relucir en la pluralidad lingüística. La diglosia o multiplicidad de lenguas gracias a las lenguas criollas, característica para toda la francofonía, sólo se incluye fragmentariamente —las formas lingüísticas criollas se traducen en la mayoría de los casos en las notas—, pero se le completa minuciosamente por medio de una pluralidad de sociolectos e idiolectos, por lo que el público lector que se tiene en la mente no necesariamente requiere tener conocimientos plenos de las lenguas y culturas de las Antillas.

De esta manera, el texto desarrolla una estructuración abierta y proliferante, que rebasa con mucho el orden de una estructura centralizada e incluso de una estructura de red regular. La proliferación de este texto se dejaría comparar muy bien con la de un mangle en el entramado de sus raíces aéreas y respiratorias, sus raíces de apoyo y zancudas o zancas. Con ello se le conferiría una significación más al título; esta vez, en referencia al receptor: también la lectura resulta ser una travesía por el manglar, en la cual el placer de la lectura aumenta por la resistencia a la lectura que se produce. *Traversée de la Mangrove* es sin lugar a dudas un texto mangle; en cuanto a su estructuración interna, a su vez, también un mangle textual.

El árbol como mangle

No deberíamos, sin embargo, conformarnos con este análisis. Porque hay estructuras que no quieren acogerse a esta imagen de una estructuración proliferante, descentrada y descentralizadora. Entre ellas se cuenta por un lado la ya mencionada composición de la novela con el encuadramiento de la parte principal por dos partes de texto menores, «ocaso» y «crepúsculo»; además se observa con exactitud la regla de las tres unidades clásicas de espacio, tiempo y acción. En el texto han sido incluidos elementos estructurales en todos los planos, que pueden ser cubiertos enteramente por las proliferaciones, pero no por eso desaparecerán. Podríamos hablar aquí, recurriendo a Deleuze y Guattari, de una estructura de árbol, que junto con su estructuracion proliferante de un mangle textual crea una figura textual altamente híbrida. Parece razonable, por ende, buscar con atención otras metáforas de la naturaleza dentro del texto, en especial vegetales, para elucidar si el texto mismo pone a la disposición de su público lector un patrón de interpretación de metáforas.

En el capítulo doce, dedicado a Rosa, la madre de Vilma, habíamos analizado ya la figura de movimiento lineal de su «traslado» hacia Rivière au Sel. Su mirada desde la casa hacia el paisaje que la circunda nos exhibía una «masa verde oscura de árboles, lianas, parásitos, todo mezclado y aquí y allá vacíos más claros de plantaciones de bananos».[126] Como en el caso de la formación del manglar, la vegetación selvática

[126] Condé, *Traversée de la Mangrove*, *op. cit.*, p. 171.

aquí expuesta es de una frondosidad aparentemente impenetrable, y provoca en la contempladora, a su vez, un algo opresor y agobiante, el sentimiento de hostilidad y amenaza. La vegetación prolífica, no obstante, no es idéntica a la de un paisaje de manglar, sino que constituye una selva tropical en la que se relacionan los árboles, las lianas y las plantas parásitas para formar un tejido denso, que no posee «claros» (en el sentido heideggeriano o rodoniano) sino vacíos más claros. En esta vegetación los árboles no son seres individuales aislados entre sí, sino partes de un tejido vegetal que se encuentra entramado, por lo que forman una unidad heterótopa, casi impenetrable. Las lianas y los parásitos, por ende, cubren por completo una estructura que está sólidamente arraigada en la tierra, sin que predomine la función centralizadora de las estructuras arbóreas. No hay nada que pueda reducir este bosque a una sola raíz, no se podría encontrar genealógicamente ni por medio del esquema del arbolito de la lingüística estructural invertido, un «árbol original» en esta selva tropical.

Aquí comenzamos a reconocer que Deleuze y Guattari tienen que haber tenido en la mente un árbol en un bosque de la Europa central u occidental y no un paisaje arbóreo en el sentido tropical, que para el europeo poseía algo seductor y euforizante y también algo inquietante, que le llevaba al borde de la razón (occidental).[127] Los dos pensadores franceses, al parecer, ya no reconocían el bosque a causa de la cantidad de árboles individuales que veían.

Muy pronto Rosa aprenderá a convivir con su nuevo medio ambiente y se da cuenta de que la vegetación inquietante y aparentemente impenetrable es cruzada por angostas veredas *(traces)*, que sí permiten la travesía de estos bosques:

> Y sin embargo comencé a amar poco a poco Rivière au Sel, sorprendiendo también mi propio corazón. De la selva que nos circunda sube algo así como una llamada. Cuando subía por la vereda de Saint-Charles, me internaba en los bosques y me paseaba entre las columnas de los árboles, que mantenían sus mechones en alto. Me sentaba entre sus murallas y permanecía allí durante horas.[128]

Las veredas, las «huellas» en el bosque, le posibilitan a la mujer recién casada el acceso a una vegetación que sin ellas le habría quedado vedada. La vegetación aparece en doble forma, como proliferación y como apoyo estable. Le confiere a su vez retiro y protección, aislamiento (esto es, insularidad) y autorreflexión desde un punto elevado pero no expuesto. La vegetación puede ser atravesada, y más aún, se ha hecho habitable. Así como para Mira la barranca y el agua significan retiro y protección (maternal), también para Rosa la naturaleza se ha convertido en aquel espacio que le sirve de lugar de refugio y encuentro consigo misma.

---

[127] Así, Alexander von Humboldt le escribe en una carta fechada el 16 de julio de 1799 desde Cumaná a su hermano Wilhelm (que a lo largo de su vida nunca abandonará Europa), regocijándose de la variedad vegetal que había hallado aquí en áreas muy delimitadas: «Como desaforados caminamos hasta ahora; en los primeros tres días no podemos clasificar nada, porque uno siempre tira un objeto, para coger otro. Bonpland me asegura que perderá los sentidos si los milagros no cesan dentro de poco. [...] Siento que podré ser muy feliz aquí y que las impresiones también me alegrarán con frecuencia en el futuro». En *Alexander von Humboldt, Briefe aus Amerika 1799-1804*. Adaptado por Ulrike Moheit, Berlín: Akademie, 1993, p. 42.

[128] Condé, *Traversée de la Mangrove, op. cit.*, p. 172.

En un cuadro paisajista trazado de esa manera, los árboles ya no son exclusivamente estructuras centrales y centralizadoras, sino portadores de una lógica doble, que, a su vez, conoce elementos centralizadores y descentralizadores, territorializadores y desterritorializantes. El árbol desarrolla, junto con las lianas y los parásitos, un tejido proliferante, que en el sentido de Deleuze y Guattari es, *a su vez* raíz, rizoma y raicilla (raíz-mechón). Las sociedades arbóreas de la selva tropical conforman una estructura de manglar, que son simultáneamente marcadas y cruzadas por diversas lógicas.[129]

Maryse Condé emprende el esfuerzo de vincular las diversas figuras novelescas con los árboles y los manglares en un sinnúmero de partes dentro de la construcción estricta de su novela. Francis Sancher, por ejemplo, se les aparece a las figuras, que toman la palabra, muchas veces sentado en el tronco de un árbol o al margen del manglar. Pero precisamente la última figura que habla en la novela, y que tiene conocimiento de aquel acontecimiento que Francis sólo presiente y sufre, guarda una relación muy especial hacia los árboles. Xantippe, aquella figura nómada que a raíz de un trauma remoto ha sido excluido de la comunidad humana, vive en los bosques y dispone de otras posibilidades de apreciación que los habitantes de Rivière au Sel. Él marca con sus movimientos en forma de estrella, que una y otra vez lo devuelven a Rivière au Sel, aquel lugar en la cercanía del caserío en el que se cometió en tiempos remotos el crimen; aquel paraje que perseguirá a Francis Sancher toda su vida y finalmente le matará. El hombre, que asusta a Francis Sancher y también a otros habitantes de la *bourgade*, había bautizado, en un segundo acto de creación, a todos los árboles. Pero no solamente les puso nombres a los árboles:

> Yo les puse nombres a todos los árboles de este país. Subí al Morne, grité sus nombres y me contestaron a mi llamada.
> *Gommier blanc. Acomat-boucan. Bois pilori. Bois rada. Bois trompette. Bois guépois. Bois d'encens. Bois pin. Bois la soie. Bois bandé. Résolu. Kaïmitier. Mahot cochon. Prune café. Mapou lélé. Arbre à lait. Malimbé.*
> Los árboles son nuestros únicos amigos. Desde el África atienden nuestros cuerpos y nuestras almas. Su aroma es magia, signo de un gran tiempo reconquistado. Cuando era aún pequeño, mi madre me acostaba a la sombra de sus hojas, y el sol jugaba al escondite con ellos sobre mi cara. Cuando me volví el *nèg mawon*, el negro errante, sus troncos me ofrecían protección.
> Soy yo también el que le puso nombres a las lianas. *Siguine rouge. Siguine grand bois. Jasmin bois. Liane à chique. Liane à barrique. Liane blanche des hauts.* También las lianas son amigas desde largo, largo tiempo. Ellas atan un cuerpo a otro cuerpo.[130]

---

[129] Ralf Ludwig, en su trabajo «Une littérature éloquente: regards européens sur la narration antillaise modernes», en Ette/Ludwig (eds.), *Littératures caribéennes - une mosaïque culturelle, op. cit.*, p. 62, hizo la observación acerca de la relación entre *Traversée de la Mangrove* de Maryse Condé y la rizomática, y el vínculo que existe entre el recurso de Edouard Glissant al rizoma y la concepción que Friedrich Schlegel tenía del arabesco. En una exposición de Rose Lema en 1994, la misma interpretó toda la estructura de la novela en función de la metafórica del manglar; véase su ensayo, muy recomendable, «La narrativa de Maryse Condé: un manglar discursivo», en *Versión* (México), 6 (1996), pp. 217-227. A ambos ensayos les debo valiosas aportaciones a la problemática aquí tratada.

[130] Condé, *Traversée de la Mangrove, op. cit.*, p. 255.

En cierto sentido este catálogo de los árboles y de las lianas es un contrapeso contra aquellos catálogos de *La Redoute* y *Les Trois Suisses*,[131] que el cartero Moïse entrega a los habitantes de Rivière au Sel. Los catálogos del consumo se encuentran frente al catálogo de la naturaleza, sin que fuera imaginable una relación, un verdadero diálogo entre ellos. Pertenecen a dos mundos diferentes, que, sin embargo, se encuentran y coexisten en la cultura híbrida de Guadalupe. Xantippe conoce las relaciones intensas entre los cuerpos de los árboles y los cuerpos de la gente, así como también sabe —enlazándolos con el significado mágico y ritual de los gigantes vegetales en los cultos africanos y afrocaribeños— acerca del religamiento de los árboles al África. Pero los árboles sólo están perfectamente nombrados si también son bautizadas las lianas. Se complementan mutuamente, así como también su sexo se comporta complementariamente entre ellas mismas y frente a la gente como *amis* y *amies* (amigos y amigas). Por medio de las lianas los árboles son enlazados en una red viva y densa, que guía la mirada de las raíces a las copas de los árboles, de sus enraizamientos a su pluricompenetración. El árbol y la liana se convierten de esta manera en la continuación del manglar en la tierra y en las montañas, también conforman un espacio de resistencia, que no obstante se ubica dentro del ecúmene. El manglar y la selva tropical son figuraciones ambivalentes tanto de la amenaza como de lo indómito, de la muerte sorda como de la resistencia viva, del estrangulamiento como de la proliferación, de la estructura y de la estructuración. Por el texto, los dos se convierten en metáforas del acto de la escritura siempre amenazado, y también de la no menos amenazada cultura de las Antillas. Juntos representan aquellas dos lógicas que atraviesan la totalidad de *Traversée de la Mangrove*.

Dos lógicas y los paisajes de la teoría

En su *Poétique de la Relation*, publicada en 1990, Édouard Glissant desde un principio vinculó su propio diseño teórico-cultural con las concepciones de Gilles Deleuze y Félix Guattari y se refirió a la crítica de los dos autores franceses sobre la denominación de raíz o, como diríamos, utilizando las palabras de los autores de *Mille Plateaux*, conectó (no sin crítica) su propio texto de referencia al de los franceses. Así veía descartado, en la metáfora del rizoma, el término de la raíz, pero no aquel del enraizamiento:

> El término rizoma aceptaría el hecho del enraizamiento; rechazaría sin embargo, la concepción de una raíz totalitaria. Con ello, el pensamiento rizomático se encontraría colocado fundamentalmente al inicio de aquello que yo llamaría una poética de la relación, en virtud de la cual cada identidad puede extenderse en una relación hacia el otro.[132]

[131] Ídem, p. 30.
[132] Glissant, *Poétique de la Relation*, *op. cit.*, p. 23.

Esta relación de su propio diseño relacional de la cultura hacia el «rizoma de la referencia múltiple hacia el otro»[133] le permite a Glissant incluir la rizomática de ambos teóricos franceses en su propio discurso antillano y desarrollar a partir de allí una diferenciación, que es de crucial importancia, por un lado, para la interpretación de *Traversée de la Mangrove;* por el otro, sin embargo, también para una crítica constructiva del término de identidad unidimensional. Porque con la diferenciación entre identidad «enraizada» y «relacional» el autor de *Le discours antillais* logra transferir la teoría desarrollada por Deleuze y Guattari a la situación específica de las Antillas. Con esta apropiación creativa de un patrón teórico posestructuralista, Glissant relaciona a su vez una crítica fundamental, aunque expresada con cierta reserva, sobre el término de la criollidad, lanzado hacía no poco tiempo. Por lo que en un texto programático titulado *Créolisations* dice lo siguiente:

> Lo que nos da apoyo no es solamente la definición de nuestras identidades, sino también su relación con todo aquello que es posible: las mutaciones recíprocas, que genera este juego de relaciones. Las creolizaciones llevan hacia las relaciones, pero no para universalizar; la «creolidad», según su principio, regresará a *Négritudes,* a *Francités,* a latinidades, y los generalizaría más o menos inocentemente.[134]

La teoría de Édouard Glissant intenta con ello, como también el arte de novelar de Maryse Condé,[135] reaccionar cuidadosamente pero también de manera categórica y productiva frente al teorema de la *Créolité.* La crítica implícita y explícita de Glissant y Condé apunta sobre todo a la tendencia, inherente al principio de Confiant, Chamoiseau y Bernabé, de llevar al fin y al cabo hacia una solidificación de identidades más o menos monolíticas y lograr una clara delimitación entre lo propio y lo ajeno. *Traversée de la Mangrove* se deja leer, paralelamente a *Poétique de la Relation* de Glissant, como un intento de presentar en su forma narrativa el fracaso del discurso de identidad de la *Créolité,* así como también de otros conceptos de la identidad solidificados.[136] El elemento relacional, que Glissant lograra poner de relieve teóricamente de manera tan convincente, me parece, precisamente referido al esbozo somero de dos conceptos de identidad, haber sido procesado por Maryse Condé (pese a la gran cercanía) de tal manera que la autora guadalupana pudo resistir a dos tentaciones. Por un lado supo evitar la confrontación binaria de los dos conceptos contra-

---

[133] Ídem, p. 28.

[134] Ídem, p. 103.

[135] Las entrevistas de Maryse Condé forman una parte importante de su obra completa, pero las manipula y construye a su voluntad. Sin embargo, no se encuentran —a mi parecer— a la altura de su propia creación novelística. Sería posible (aunque demasiado esquemático) estudiar los elementos que tiene en común con las proposiciones de las *women of color* —siguiendo las convicciones de la crítica afroamericana Barbara Christian—, que se teorizan más bien en las formas narrativas y en el manejo lúdico de la lengua que en la construcción de teorías fijas. Véase Barbara Christian, «The Race for Theory», en Gloria Anzaldúa (ed.), *Making Face, Making Soul/Haciendo caras: Creative and Critical Perspectives by Women of Color,* San Francisco: Aunt Lute Books, 1990, p. 336. A su vez, cfr. en relación con este cuestionamiento también Shelton, «Condé: The Politics of Gender and Identity», *op. cit.*

[136] Véase también Anne Malena, *The Negotiated Self. The Dynamics of Identity in Francophone Caribbean Narrative,* New York/Bern/Frankfurt am Main: Peter Lang, 1999, p. 69: «En este sentido, *Traversée de la Mangrove* ilustra el fracaso de los discursos de la identidad, como por ejemplo el discurso de la "creolidad" en su intento de ofrecer definiciones liberadoras para todos».

rios de identidad, que Glissant dividiera, por razones de mayor claridad, en los dos términos muy esclarecedores de *identité-racine* e *identité-relation*. Por el otro, no cae en la trampa de amalgamar oposiciones o conceptos opositores y transferirlos a una retórica de fusiones.

Si tratamos de comprobar estas reflexiones a través de *Traversée de la Mangrove*, se podría decir con cierta agudeza que Francis Sancher, gracias a su religamiento a la familiar «escena original» del crimen cometido por su ancestro masculino, entra en una filiación genealógica, que no solamente lo conduce sin misericordia a su destino fatal, sino que lo ata con toda fuerza a una (su) *identité-racine*. Con su retorno a Guadalupe, al lugar del crimen, se ha cerrado de una vez por todas para él la estructura de este círculo vicioso: el mismo Francis habla de *Boucler la boucle*.[137] Su resignación en vista del destino que se le ha impuesto también encuentra su expresión en el cambio de nombre, que le acerca al nombre de su antepasado explotador y criminal —irónicamente, François-Désiré—. Este deseo del francés, este *désir*, se calca a todos los planos de la personalidad de su descendiente. Todavía en la última fase de vida en Guadalupe vuelve a brotar una y otra vez aquel Francisco Alvarez-Sanchez, que se había esforzado a lo largo de toda su vida en escapar a la violencia de esta filiación genealógica y construir una nueva identidad, una identidad relacional. Así, el cuentacuentos Cyrille narra lo que alguna vez le confiara Francis Sancher:

> Cuando uno esté por fin parado firmemente en sus dos pies, entonces significa marchar hasta el final, hasta la tumba. ¡Marché hasta el agotamiento! Mi maratón había comenzado hace mucho tiempo. Me parece que mi tatarantepasado, cierto François-Désiré, el primero en la línea de antepasados siniestros que yo quería erradicar conmigo mismo, fue un francés de origen muy alto, que después de su primer crimen cruzó el mar y trasplantó la putrefacción a estas islas.[138]

No se realiza ninguna fusión entre Francis y Francisco, ambos estarán vinculados de manera paradojal hasta los últimos días de sus vidas sin, empero, amalgamarse. Así, el forastero aún subraya poco antes de su muerte:

> ¿Es raro, verdad? En el momento en que voy a encontrarme con ella, quisiera pedir unos cuantos días, unas cuantas semanas, unos cuantos meses de aplazo. Esta criminal no me ha dejado en paz ni un minuto. Me ha girado, volteado, me ha dejado bailar un vals sin música y hoy noto, con qué gusto quisiera seguir marchando según su batuta. Pero, ah, ya no se puede hacer nada, sólo me quedan unos días.[139]

La esperanza de poder romper una vez más la estructura circular de la *identité-racine* y volver a aquel movimiento incesante y discontinuo de la *identité-relation* —aunque desde siempre se encontrara bajo el signo de la muerte y había sido escenificada como una danza con la muerte—, muestra claramente la simultaneidad de ambas

[137] Condé, *Traversée de la Mangrove*, *op. cit.*, p. 115.
[138] Ídem, pp. 163 s.
[139] Ídem, pp. 164 s.

configuraciones del yo en Francis Sancher, alias Francisco Alvarez-Sanchez. Francis/Francisco quiere ser el último en la línea de sucesores, y sin embargo vuelve a procrear dos hijos con diferentes mujeres, esto es, todavía multiplica a los descendientes que él había abjurado. Con ello el protagonista es responsable de la doble lógica de la novela, una lógica-mangle,[140] ante la cual él mismo había claudicado; Maryse Condé, empero, puede llevar ésta hasta la expresión artística plena. Y de paso nos expone delante de los ojos en su novela todas las dimensiones y los patrones de movimiento que se han diferenciado en el primer capítulo de este volumen.

En la problemática de la simultaneidad de ambas lógicas se encuentran —así podríamos suponer— las causas para el fracaso de la *Traversée* interna al texto y el éxito de la travesía del texto externo. El funcionamiento simultáneo de dos (o más) lógicas en el texto posibilita la representación de una travesía por diferentes territorios culturales y mundos vitales, tanto en el plano individual como colectivo. La novela no reduce la pluralidad de las diferencias culturales a una estructura de árbol tal y como la comprendieran Deleuze y Guattari. En su ambivalencia, la metafórica de las plantas apunta hacia una, si es que no a *la*, intersección crucial dentro de la novela y dentro de las concepciones antillanas y caribeñas: a saber, la pregunta de qué manera se puede impedir tanto una exclusión o combate de dos (o más) lógicas diferentes, como un conjuntarse en una fusión que, finalmente —ya sea que tenga fundamentos «mestizos» o «creoles»—, volvería a caer siempre (como ya lo había insinuado Édouard Glissant) en una identidad total y totalitaria.

La teoría (de Édouard Glissant) y la novela (de Maryse Condé) trabajan esta problemática en una apropiación productiva de posibilidades de reflexión posestructurales, que en su significado trascienden sin lugar a duda las Antillas. *Atravesando los manglares* en este sentido es un texto narrativo cuya estructura y estructuración no solamente rescata las reflexiones de Glissant sobre el «Roman des Amériques», sino que las cumple en exceso y con ello las continúa.[141]

El espacio caribeño se cuenta sin lugar a dudas entre los más productivos desde el punto de vista de la creación literaria en esta tierra.[142] No solamente en el ámbito de la literatura, de la música, así como en general de la cultura, sino precisamente también en el terreno de los estudios culturales parten de él un sinnúmero de impulsos que en nuestro nuevo siglo han sido tomados en cuenta, aunque marginalmente en Europa, y han sido incluidos productivamente y han fructificado. Si se intentara vincular la posmodernidad —que probablemente se encuentra en su

[140] Se podría designar esta lógica-mangle también con el término bajtiniano del cronotopo; sin embargo, se perdería de vista la simultaneidad de dos lógicas diferentes; véase Malena, *The Negotiated Self*, *op. cit.*, p. 81.

[141] Ante otro trasfondo argumentativo, Priska Delgras ya había llamado la atención acerca de la relación que guardaba la novela publicada en 1989 con «Roman des Amériques» de Glissant —éste le dedica el cuadragésimo sexto capítulo de *Les discours antillais* (pp. 254-258)—. Véase Priska Delgras, «Maryse Condé: l'écriture de l'Histoire», en *L'Esprit Créateur*, XXXIII, 2 (verano de 1993), p. 73. Me parece que precisamente al término de una «modernidad vivida», acuñado por Glissant, le corresponderá una enorme importancia.

[142] Puede ser que esto tenga que ver con la «ausencia de un mito fundacional», observada por Albert Hagie, lo cual en las sociedades caribeñas tenía como consecuencia el desarrollo de «toda una mitología de la escasez», y además de una insaciabilidad simbólica fundamental; véase Hagie, «Cosmogonie Antillaise et Identité», *op. cit.*, p. 44.

ocaso y se está tratando de abrir hacia nuevas formas y espacios— con ciertos paisajes que aparecen con gran frecuencia en un gran número de textos significativos, si se quisiera, por ende, relacionar entre sí el pensamiento teórico y la confección del espacio natural y preguntásemos por los *Paisajes de la teoría* determinantes, entonces seguramente podríamos comprender el paisaje del desierto —tanto en su extensión de superficie de los desiertos en sus diversos espacios naturales y los no menos diferentes espacios urbanos— como una de las formas paisajísticas fundamentales de la posmodernidad.[143] Si en el paisaje de la modernidad lo abrupto, el apilamiento de un panorama montañoso estetizados y una metafórica de la ruptura de sus barrancas con su dialéctica de transparencia y obstáculo[144] fuera representativo para lo que podría considerarse el paisaje de la modernidad, y más de una vez expuesto en la pintura paisajista literaria de los Alpes, los Pirineos o los Andes, entonces el paisaje del manglar sería representativo para una teoría y una estética de la cual aún no sabríamos si todavía puede clasificarse como posmoderna o si ya se ha abierto hacia nuevos horizontes.

No importa cómo se vea este paisaje de la teoría de cuño antillano o caribeño, ni qué posibilidades de reflexión nos ofrezca, sus tesoros de formas no quedarán sin repercusiones sobre el pensamiento de la rizomática misma. Seguramente, Deleuze y Guattari hicieron hincapié en la problemática de que no se le debiera conceder espacio ni al dualismo ni a la dicotomía, «ni siquiera en su forma rudimentaria del bien y del mal».[145] Precisamente su concepto de la micropolítica —a su vez dirigido por cierto *en contra de* la macropolítica— es su garante. No obstante, se sirven de su concepción del rizoma para ir en contra de la estructura totalizadora del árbol y declaran: «El rizoma, en cambio, es una antigenealogía».[146]

La manera de escribir de Maryse Condé en *Traversée de la Mangrove* empero, es a su vez genealógica y multifocal, es árbol y rizoma, árbol de mangle y manglar textual. Con ello esta escritora, aún subestimada en Europa, expone la realización narrativa de una poética que se ubica más allá del dualismo y de la dialéctica, y también lejos de la fusión y la criollización. Su *Atravesando los manglares* no se deja podar para hacerlo caber en uno de los tres tipos de libros propuestos por Deleuze y Guattari, sino que nos presenta simultáneamente todas las posibilidades. Con esto nos permite seguir desarrollando el diseño posestructural de Gilles Deleuze y Félix Guattari de manera poetológica y traducirlo estéticamente en un paisaje de manglar complejo, sin reducirlo, como lo hiciera Labat, a una estructura de árbol con el fin de explotarlo económicamente. A su vez, la escritora guadalupana y americana cumple una conjetura o, más aún, una esperanza, que los dos filósofos franceses —y muchos antes que ellos— habían proyectado hacia el Occidente, hacia América. No obstante, también aquí se debe efectuar una corrección en Deleuze y Guat-

[143] Véase el capítulo 2.

[144] Queremos referir al estudio de Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle. Suivi de Sept Essais sur Rousseau*, Paris: Gallimard, 1971, que es único entre la literatura dedicada a esta época literario-histórica, de la que están llenas bibliotecas enteras.

[145] Deleuze/Guattari, *Rhizom*, *op. cit.*, p. 16.

[146] Ídem, p. 18.

tari porque no debemos entender por América, tal y como lo hicieron los dos filósofos, y después de ellos su coterráneo Baudrillard,[147] los Estados Unidos, sino incluir todo el continente americano y tomar en cuenta aquel centro vacío del Caribe, que parece atraer hacia sí las teorías y también las sabe producir:

> Un espacio especial le tendríamos que conferir a América. Seguro, no está libre de la predominancia de árboles y la búsqueda de raíces. Lo ve uno incluso en la literatura, en la búsqueda de una identidad nacional y una procedencia y genealogía europea (Kerouac se fue en busca de sus antecesores). Pese a ello, todo lo importante en el pasado y en el presente se mueve por el rizoma americano [...]. La diferencia entre el libro americano y el europeo, también allí, donde el libro americano ambiciona los árboles.[148]

Esperemos que los filósofos de los centros, así como también los demás pensadores en el nuevo siglo lean libros americanos de otras latitudes geográficas. Sus teorías y las nuestras se transformarán con ello y producirán nuevos textos con otros paisajes de la teoría. La tensión creativa entre Europa y América no disminuirá, sino que irá en aumento, si logramos sobreponer las delimitaciones existentes y podemos relacionar entre ellos nuevos espacios. El capítulo final expondrá un intento en este sentido esclarecedor e inspirador.

[147] Véase el capítulo 2.
[148] Ídem, p. 31.

De la manera en que el Nuevo Mundo apareció en el Viejo como nuevo y de la manera en que se volvió viejo en el Nuevo Mundo

¿Al final del movimiento?

En su palpitante análisis acerca de los cambios del espacio y las concepciones del espacio en las postrimerías del siglo XX, el publicista y filósofo de la cultura Aurel Schmidt, radicado en Basilea, escribió en 1998 lo siguiente:

> Nos estamos empezando a dar cuenta de que nos encontramos en la trampa de la inmovilidad y en un callejón sin salida. Claro que podemos seguir viajando a Potsdam o a Palermo o a la Patagonia, que está más lejos, esto es, es más extraño y por ende más tentador, pero no cambia nada del hecho de que cada movimiento que realizamos en un espacio fijo no lleva a ninguna parte. La suma es siempre la misma. Es como en un sistema cerrado, en el cual la energía no aumenta, ni disminuye matemáticamente, o como en el Polo norte, donde todas las direcciones apuntan hacia el sur.[1]

La paradoja de nuestro tiempo podría consistir en el hecho de que el movimiento constantemente acelerado, quizá demasiado veloz, causa la impresión de inmovilidad, de estatismo, similar a los coches entoldados de aquellas películas clásicas del Viejo Oeste (o de vaqueros) en las cuales las ruedas justamente parecen permanecer inmóviles o incluso parecen girar hacia atrás cuando alcanzan su máxima velocidad. Pero nos podríamos preguntar ingenuamente, ¿nos dejamos engañar por este efecto estroboscópico o realmente es así? Ya al principio de este libro habíamos comprobado en nuestra «demarcación del camino», que simultáneamente a aquel movimiento y aceleración que vinculamos con el proyecto de la modernidad europea y su expansión espacial, así como de la historia de las ideas, se producía la *impresión* de una poshistoria, de una *Posthistoire*, que parecía acompañar las fases de aceleración. Así como las experiencias de tiempos poshistóricos aparentemente es-

[1] Aurel Schmidt, *Von Raum zu Raum*, *op. cit.*, p. 38.

tán vinculados de una manera muy particular a las experiencias del pensamiento histórico, así también podrían encontrarse relacionadas la intensificación de la problemática del espacio y la creciente multirrelacionalidad de los más diversos espacios entre sí, pese a la velocidad de comunicación cada vez mayor que se observa, con la experiencia y la apreciación de inmovilidad, de parálisis, de un «girar en el aire» de las ruedas y finalmente con la desaparición del espacio. ¿Tiene entonces aún sentido viajar?

En la modernidad, el viaje se encuentra relegado de manera peculiar a la experiencia de inmovilidad. Esta particularidad corresponde a la paradoja, cuyo maestro tanto filosófico como literario fuera Denis Diderot. Ante el trasfondo de las reflexiones realizadas en el tercer capítulo del presente volumen no parece sorprender que el autor de *Jacques le fataliste et son maître* dedicara toda su atención precisamente a esta problemática ya al principio de su *Supplément au Voyage de Bougainville*. Allí hablan los dos interlocutores sobre Bougainville, que sin duda alguna para los coetáneos, era la encarnación del viajero:

> A. No comprendo a este hombre. Al estudio de las matemáticas, que supone una vida sedentaria, le ha dedicado el tiempo de sus años mozos; y vea, de pronto se pasa de una condición meditativa y retirada al negocio activo, penoso, errante y desdoblado del viajero.
> B. De ninguna manera. Si el navío no es más que una casa flotante y si Ud. considera a aquel navegante que atraviesa inmensos espacios, encajonado e inmóvil en un recinto bastante estrecho, entonces podrá verle dar la vuelta al mundo sobre una tabla, así como Ud. y yo le damos la vuelta al universo sobre nuestro entarimado de taracea.[2]

Este pasaje se podría calificar con toda razón como la «paradoja del viajero».[3] Porque de hecho aquella frontera en apariencia tan bien trazada entre el viajero y los que se quedaron en casa, entre movimiento espacial e inmovilidad, se ha puesto asimismo en movimiento, por lo que se origina una oscilación entre los dos polos. No hay motivo para dudar del movimiento del pensamiento —y también de la escritura—, no importa si realizamos los movimientos de nuestros pensamientos en una tabla flotante o en un piso de duelas en París (o Potsdam). Si el viajero no viaja y el no viajero viaja, entonces sus discordantes movimientos de viaje se vuelven a encontrar en otro plano, abstraído de la experiencia meramente empírica del espacio. Contemplado desde el espacio de los pensamientos, desde el espacio virtual —esto es, en cierto modo no desde el *hardware*, sino desde el *software*—, el *tour du globe* o, mejor dicho, el *tour de l'univers* no ha llegado a paralizarse. Así como lo señalara Aurel Schmidt a través del ejemplo de Goethe, «el viaje se convierte en una técnica y un método de la inevitable autotransformación y autorrenovación»[4]

---

[2] Denis Diderot, «Supplément au Voyage de Bougainville ou Dialogue entre A et B», en (id.), *Œuvres*. Edición al cuidado y con notas de André Billy, París: Gallimard, 1951, p. 964.

[3] Véase Ottmar Ette, «Figuren und Funktionen des Lesens in Guillaume Thomas Raynals "Histoire des deux Indes"», en Dietrich Briesemeister y Axel Schönberger (eds.), *Ex nobili philalagorum officio. Homenaje a Heinrich Bihler en su 80. Aniversario*, Berlín: Domus Editoria Europeae, 1998, pp. 593 s.

[4] Schmidt, *Von Raum zu Raum*, *op. cit.*, p. 23.

—con lo que seguramente no se ha establecido la única técnica y el único método posible en el sentido que Diderot le daba—. Las reflexiones de Schmidt, ubicadas en el posible final de aquel espacio de la modernidad europea, en cuyo inicio se encuentran también textos como el *Supplément au Voyage de Bougainville* y más aún *Jacques le fataliste et son maître*, sonarán —¿a quién podría sorprender esto?— menos autocomplacientes y esperanzadoras en las postrimerías del milenio que aquellas de los dos interlocutores del siglo XVIII:

> Unos se ponen en marcha, otros se quedan en casa o se van de vacaciones. El turista es el prototipo del hombre moderno, todo le es permitido y nada quiere. En realidad no se va de viaje, se le transporta, es evacuado, deportado. En el mejor de los casos realiza un cambio de lugar, pero en el fondo ni siquiera esto es real, se queda siempre en el mismo lugar, en el vacío y el aburrimiento en los que se encuentra cautivo, sin poder superarlos, quizá por miedo, y quizá más aún por ignorancia.[5]

También en este pasaje, aunque desde el otro lado del espacio, no solamente se está resquebrajando la frontera entre los que se van y aquellos que se quedan en casa, sino que en última instancia se ha vuelto irrelevante, porque el viaje (y no exclusivamente el turístico) parece haber degenerado en una evacuación, en una deportación.

En la cita que introduce este capítulo final las explicaciones de Aurel Schmidt insertan de manera sutil y casual la Patagonia, aquella región que trató de circunscribir Arnold Stadler en *Feuerland (Tierra de Fuego)*, en correlación alfabética con Palermo (y así a su vez con una isla en el Mediterráneo),[6] y además con Potsdam, mi espacio de lectura, de ninguna manera insignificante en este triángulo. La Patagonia, el Mediterráneo, Europa Central, por una casualidad extraña se vinculan asimismo recíprocamente y con la problemática del viaje, una correspondencia que también se puede descubrir en la novela publicada en 1992 de aquel autor de la Alemania del Sur que nació en las inmediaciones de Meßkirch en Baden. Dicho de otra manera: la problemática del espacio esbozada por Aurel Schmidt parece estar hecha a la medida de la novela corta de Arnold Stadler dividida en 37 capítulos (o estaciones) de diferente brevedad y provistos de números romanos. Porque en *Feuerland* de Arnold Stadler, según mi parecer, se ponen de relieve aspectos fundamentales y cuestionamientos acerca del espacio y de la dinámica de una escritura transgresora de fronteras tanto en Europa como en América, tal y como se ha venido explicando y desarrollando a lo largo de este volumen. Lo que se pretende a través del análisis de este texto, del que la filología alemana hasta ahora —dejando de lado algunas pocas reseñas aparecidas en las secciones culturales de los periódicos

---

[5] Ídem, p. 16.

[6] Después de su estancia comenzada de manera eufórica en Sicilia, y en especial en Palermo, Goethe, que sufría de mareo en el mar, anota el siguiente estado de ánimo (ciertamente pasajero) al abandonar la isla: «En esta situación, todo el viaje siciliano no me podía parecer agradable. No habíamos visto realmente nada más que los intentos vanos del género humano de mantenerse firme contra el impacto violento de la naturaleza, contra la taimada perfidia del tiempo y contra el encono de sus propias hostiles divisiones». En Johann Wolfgang Goethe, *Italienische Reise*. Con cuarenta dibujos del autor. Editado y con un epílogo de Christoph Michel. Tomo I, Frankfurt am Main: Insel, 1976, p. 404.

alemanes— se ha ocupado poco, es rastrear en él aspectos adicionales que sean afines a nuestro planteamiento temático y a su vez señalar aquellos cambios que se efectúan hacia finales del siglo XX tanto en las dimensiones y los espacios como en los patrones de movimiento dentro de la literatura (de viaje) de nuestros días y del siglo XXI, que en el momento de la publicación de *Feuerland* seguramente ya alboreaba. El movimiento y la dinámica del espacio, esto ya podemos adelantarlo, de ninguna manera han llegado a su final —tampoco en relación con el «fin», el final del presente libro—.

Movimiento y muerte, el movimiento como muerte

La novela *Feuerland,* publicada en 1992, constituye la segunda parte de una trilogía que —desde la perspectiva del presente volumen es seguramente significativo— se comenzara justamente en el año 1989 con *Ich war einmal (Fui alguna vez)* y concluyera en 1994 con *Mein Hund, meine Sau, mein Leben (Mi perro, mi puerca, mi vida).*[7] Se trata de un texto caracterizado por movimientos de viaje de toda índole, que sin cesar lo entrecruzan, en el cual el tema, la estructura y la estructuración del viaje se vincula tópicamente tanto con la problemática del viaje de la vida en busca de su sentido como con aquel viaje de la muerte que significa el punto final de cualquier viaje. Esto ya se muestra en las fulminantes frases iniciales de este texto narrativo, que pese a su brevedad es de difícil acceso y además crea un mundo lingüístico muy particular:

> En la noche del 20 al 21 de junio el hijo del comerciante de pieles Antonio de Pico Grande, Patagonia, se arrojó delante del tren. Fue su primer signo de vida.
> Pese al retraso del tren nocturno de Esquel a Bahía Blanca, el candidato esperó en el Chevrolet de su padre, que le había pedido prestado para esta ocasión, hasta que oyera el tren. Entonces cerró con violencia la puerta de la camioneta de reparto, tiró las llaves del coche junto con todo su llavero a la pampa, corrió los pocos metros hasta los rieles del tren y se tendió en contra de la dirección del tren pero paralelo a las vías, en medio del suelo. Fue cosa de segundos y había pasado a mejor vida. Esta línea del tren era la única conexión de la región con el mundo.[8]

En este *incipit* tan pulido, no sólo es característica la introducción lacónica y a su vez precisa del tema del suicidio y de la muerte, que acompañarán como un *basso continuo* todo el texto,[9] sino la vinculación de la temática con diversos medios de

---

[7] Una primera orientación sobre la obra del autor, que nació en 1954, la ofrece Anton Philipp Knittel, «Arnold Stadler», en *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur.* Suplemento 53, München: Edition text + kritik, 1996.

[8] Arnold Stadler, *Feuerland.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000, p. 7 (la primera edición fue publicada en el año 1992 por la editorial Residenz en Salzburgo).

[9] A este tema se dedicó Christian Wentzlaff-Eggebert en su exposición con el título «Memento mori am Ende der Welt. Patagonien bei Arnold Stadler», presentada el 18 de septiembre de 1999 en el congreso «Selbstvergewisserung am Anderen oder Der fremde Blick auf das Eigene» realizado en Maguncia y publicado posteriormente en Jutta Blaser y Wolf Lustig (eds.), *«Miradas entrecruzadas» - Diskurse interkultureller Erfahrung und deren literarische Inszenierung,* Contribuciones de un coloquio de investigación hispanoamericano

tránsito y de transporte y, por ende, con toda la problemática del cambio de espacio. El movimiento desde un principio parece ser un movimiento hacia la muerte, que paradójicamente se convierte en el primer signo vital de la figura novelesca. La única conexión de esta región con el mundo conduce a la ruptura de la relación del individuo con la vida, aunque por motivos técnicos del tren esto suceda con retraso. Se interrumpen los vínculos, incluso se lanzan lejos las llaves, como si se quisiera lograr que nadie más pudiera utilizar este vehículo para viajar o moverse. No menos paradojal es que la inmovilización final, que también conlleva un desmembramiento del cuerpo, se origine sólo a partir de una serie de movimientos más o menos abruptamente acelerados.

Aquí resulta significativo que no únicamente en la escena inicial, sino también al final de la novela se escenifiquen o simplemente sucedan las diversas formas de muerte en una parte de este planeta denominada una y otra vez por el narrador como el «confín del mundo» y en aquellas líneas de conexión de la infraestructura, que suelen ser «la única conexión de la región con el mundo». Si al principio de la novela el hijo del tío del yo narrador, que emigrara en 1938 de Alemania a Argentina, comete suicidio, en ese mismo instante también le llega la muerte a otro emigrante mientras dormía durante un viaje en automóvil, precisamente en el momento en que abandona para siempre su residencia en Pico Grande en la Patagonia para retornar a Alemania. También esta muerte ha sido escenificada de manera espectacular pero marginal en el último inciso del capítulo final. Fritz, quien había huido de las persecuciones de los judíos en la Alemania nazi, cede ante los ruegos de su hermana, de volver a casa para morir, sin imaginarse que la muerte lo iba a sorprender todavía antes del despegue del avión en el Nuevo Mundo, y a diferencia del hijo de emigrantes no lo llevará con retraso, sino demasiado temprano al otro mundo. El inicio y el final de la novela han sido delineados con rigor y sin misericordia en una simetría inversa, como un *chassé-croisé*. No son los rieles, sino la carretera la que es su ruina: es un camión, o más precisamente: un transporte de cerdos (que se refiere ya al título de la última parte de la trilogía de novelas de Stadler), que se convierte en el medio de transporte fatal para el emigrante, que no buscaba la muerte:

> En esta carretera, la única que une la Patagonia con el mundo, no pasa nada. Transamericana, no hay desvíos, siempre recto, eso cansa. [...]
> Una fortuna va delante de nosotros. ¡Fíjate!, logro decir. Pero Fritz casi no reacciona. Probablemente se estaba durmiendo. Estamos conduciendo exactamente detrás del camión y ya podemos oler a los animales. En ese momento se desprende la reja. Uno solo de estos ejemplares listos para ser sacrificados pierde el equilibrio y se desploma desde el nivel más alto atravesando nuestro parabrisas, directamente en aquel lugar donde se había dormido Fritz, y en un santiamén cae sobre el hombre envejecido. ¡Pobre emigrante! Pueden salvar al cerdo y matarlo de emergencia. Pero él está muerto.[10]

---

en homenaje a Dieter Janik, Frankfurt am Main: Vervuert, 2002, pp. 315-324. Le debo a esta exposición valiosas informaciones sobre la novela de Stadler.

[10] Ídem, pp. 153 s.

En esta simetría y coreografía mortales, el movimiento es siempre un movimiento hacia la muerte. De manera bien calculada, desde la escena introductoria hasta la final, hay relaciones directas que conducen hacia el yo narrador, que ya al iniciar el último capítulo, afirma: «Así también podría acabar mi historia».[11] De hecho, el yo narrador logra escapar con vida de un grave accidente ocasionado por un camionero que, aburrido, se estaba distrayendo eróticamente en la autopista al aeropuerto de Fráncfort, donde debía de comenzar el «verdadero» viaje a la Argentina. El yo narrador sobrevive y con él da comienzo su narración; su viaje, su novela; entretanto, la historia de aquella familia, que sufre un accidente fatal en ese lugar, en lugar de él, se pierde para siempre. La construcción simétrica de espejos, por la cual en la figuras y las figuras de los movimientos de los otros aparecen siempre potenciales momentos del narrador, también se ve en el hecho de que el suicida de las primeras líneas de la novela no solamente procede de la misma familia como el narrador, sino que también comparte con él la edad, treinta y cinco años. Con ello la novela muestra a su vez una estructura serial más o menos velada que —como veremos— se fundará en las filiaciones genealógicas. Lo que le sucede a una persona también le hubiera podido ocurrir a la otra o le sucede, aunque probablemente de otra forma o a la inversa. Las figuras entran así en un movimiento oscilante que sin cesar intercambia reflejos y reflexiones en su constelación de danza de máscaras o danza de la muerte. Para las identidades no queda más que un espacio transitorio.

Desde los primeros versos de *La Divina Comedia* de Dante, citados con anterioridad, sabemos que a la edad de treinta y cinco años —y el narrador tiene además conocimiento del ciclo de los siete años (popularizado por la antroposofía)[12]— nos encontramos en un terreno de difícil orientación y a su vez en la enerucijada de nuestra vida. Las diversas formas de muerte por lo tanto se vinculan más de una vez con el narrador, pero apuntan, como líneas de la vida interrumpidas, cortadas bruscamente por la muerte, hacia los patrones o modelos de movimiento del yo. Como signos de vida, empero, estas formas de muerte nunca se cristalizan en las identidades de los diversos personajes.

La figura de movimiento, la con-figuración del yo narrador, resalta con perfil agudo frente a los patrones de movimiento de todas las demás figuras. Su figura fundamental es el círculo. Parte de Alemania, de la región prealpina suabobadense, viaja hasta la Argentina, donde pasa un verano del hemisferio sur en la región preandina de la Patagonia y vuelve finalmente a su «patria». El texto realiza con ello aquel «movimiento original» del «visitante» europeo en América, que comprende desde tiempos de Cristóbal Colón el propio viaje bajo el signo del retorno y con ello también bajo el signo del círculo. No en vano la estructura de los capítulos, con un índice en el cual los títulos son de tipo narrativo, que se extienden desde el «De cómo murió el comerciante de pieles» hasta «De cómo termina la historia», tiene parentesco con la novela picaresca (que tanto le debe al relato de viajes[13]) y también

[11] Ídem, p. 153.
[12] Para el «ciclo de los siete años», véase ídem, pp. 12 s.
[13] Cfr. el primer capítulo de este volumen.

con el relato de viajes mismo, cuyos movimientos nos hacen comprender los títulos de los capítulos. No son solamente las alusiones a la antropofagia, que tanto le atormentan al narrador desde su infancia, sino que también esta forma de presentación proporciona los vínculos directos, por ejemplo, hacia el famoso relato de Hans Staden del «Brasil» de mediados del siglo XVI, en el cual encontramos muchos títulos de este tipo. Lo que se refiere al Brasil también podrá ser válido para la Patagonia o *Feuerland:* «De cómo nos dimos cuenta, en qué parte de la tierra extraña habíamos naufragado».[14]

Así, el texto de Arnold Stadler se refiere a aquellos predecesores genealógicos en los cuales el movimiento se hubiera podido manifestar siempre como un movimiento hacia la muerte, un viaje sin retorno. A su vez, esta segunda novela de la trilogía aprovecha con fundamentos autobiográficos las condiciones específicas que ofrecen los patrones de género de la literatura de viajes a las formas de expresión autobiográficos, con su separación elemental entre un yo narrador y un yo narrado, entre un yo escritor y uno viajero, entre un yo que recuerda y uno que vive la experiencia.

Feuerland demuestra ser, por lo tanto, en relación con la dimensión específica de género, un texto híbrido, que se orienta por un lado en ciertas formas del relato de viajes de la modernidad temprana y por el otro lado también en las formas escriturales de la autobiografía. Este breve texto solamente se deja comprender en el sentido más amplio de la teoría de los géneros como «novela» —como se le denomina en la portada de la edición—. Más importante que esta clasificación genérica me parece ser el hecho de que la visión, por momentos rígidamente estructurada, que Stadler tiene de la Patagonia se apoya en el relato de viajes y en la autobiografía, que a su vez destacan por sus constantes oscilaciones entre los polos de la ficción y la dicción y, por lo tanto, se dejan circunscribir como un género *friccional. Feuerland* representa así el intento logrado de un experimento con la duplicación de la escritura friccional desde el «centro» de la trilogía novelesca de tinte autobiográfico.

Desde este punto de vista podemos comprender por qué la estructura de movimiento fundamental de la novela nos sugiere una estructura circular del entender, que se deja vincular asimismo con la experiencia del espacio (empírico), esto es, con el proceso del viaje y su estancia en Ultramar, así como con el desarrollo del propio yo, la proyección específica de la propia subjetividad. Antes de ocuparnos con otros modelos o patrones de movimiento de las demás figuras de la novela que contrastan fuertemente con la estructura del círculo, tenemos que abocarnos, ahora desde otra perspectiva, a la espacialización del entendimiento como condición hermenéutica de la novela.

[14] Hans Staden, *Brasilien 1547-1555*. Editado y con un prólogo de Gustav Faber. Traducido del neoalemán por Ulrich Schlemmer, Stuttgart: Edition Erdmann im K. Thienemanns Verlag, 1982.

Cartas desde el fin del mundo

Desde el principio el narrador resaltó su condición de viajero:

> Sólo un viajero. Estuve únicamente un verano con ellos, como huésped. No es mucho lo que he traído. Recuerdos, historias del fin del mundo.[15]

Ese poco, esos «recuerdos» del viajero, son los que conforman la novela misma, con sus procedimientos narrativos en su vaivén entre los detalles y los vacíos, que mantiene como tales, voluntariamente. Al principio de este viaje estaba el viaje de otro, del tío Antonio, que se «había ido» en 1938 «y no había vuelto», tal y como lo hiciera también el tío de éste, que había fundado en 1898 el caserío Nueva Alemania, que posteriormente se llamaría Pico Grande. Por medio de las cartas del tío Antonio esta América neoalemana se convirtió para el yo narrador desde su más tierna infancia en meta de la más persistente añoranza: lleno de impaciencia, el niño deseaba ardientemente realizar aquel viaje alrededor del mundo, que por fin pudo realizar como hombre de treinta y cinco años, aún marcado y perseguido por los sueños y las obsesiones infantiles.[16]

El tío ya no volvió, pero enviaba cartas. De allí podemos decir que la escritura sustituyó el movimiento espacial; una escritura que ocupa el lugar del movimiento y a su vez es su consecuencia y su expresión. Y sin embargo, las cartas a primera vista contenían cosas poco prometedoras, poco que pudiera despertar la nostalgia hacia un país totalmente *diferente:*

> Cuando llegaba una carta azul de América, me quedaba absorto, adherido a las palabras; eran palabras que me hechizaban. Me las leían y me decían, que *en el fondo todo era como en casa,* los Andes eran los Alpes de mi tío, las ovejas eran sus vacas, el Lago Verde, que así lo habían bautizado mis parientes, porque hasta ese momento sólo había sido un número para el agrimensor, era su Bodensee.[17]

De tal manera aparece un elemento que retorna a manera de *leitmotiv* no solamente en las cartas del tío, sino más aún en los capítulos del narrador: en el fondo todo es como en casa, los dos espacios con sus paisajes, sus actividades y formas de vida son comparables y además se vuelven uno. Pero la fórmula, que se repite infinidad de veces, «todo es como en casa», no nos debe hacer olvidar que esta aseveración —así como la cita anterior— contienen una forma ambivalente, en tanto se cuela una diferencia fundamental, que convierte el «como en casa» a su vez en contraespacio del hogar. Porque en *lo igual,* que no es *lo mismo,* lo propio adquiere el carácter de algo ajeno que impide que las ovejas se conviertan en vacas, los Andes en los Alpes y lo neoalemán en lo alemán. Desde esta diferencia marcada de y con palabras, que para el niño además es una distancia espacial insuperable, se alimenta la nostalgia y el estímulo, la dinámica de todo el libro y sus movimientos de viaje.

---

[15] Stadler, *Feuerland, op. cit.*, p. 9.
[16] Idem, p. 11.
[17] Ibid.

Sólo de esta manera se puede explicar que más allá de lo que se declara como igual anida la diferencia y produce una escritura que se va de viaje y cruza el Atlántico: «En el momento que sabía escribir, le relaté mi hambre y mi sed y lo mandé a América».[18] El escribir y el viajar están íntimamente vinculados con las sensaciones de carencia, de la falta, de lo que se extraña, y fijan la idea de América desde la distancia. Por eso, el viaje del hombre de treinta y cinco años a la Patagonia también puede convertirse en un viaje al pasado, en una búsqueda de las huellas del propio yo, porque el tío había guardado y coleccionado todo para «el que vendrá».[19] El viaje en el espacio se puede tornar así en un viaje en el tiempo, o más preciso aún: en un viaje hacia el propio pasado, al cual están adheridas las «primeras huellas»[20] del propio escribir. Y con esta escritura se vincula a su vez la experiencia límite —«ya que tenía a mi disposición varias fronteras»[21]— y más aún, el desgaste en estas fronteras y amojonamientos. En su forma de cartas, que cruzan el Atlántico como cartas azules, la escritura se convierte en una actividad a su vez exhortadora y transgresora.

La actividad del viaje como tal, la superación del espacio empírico comprobable y «real», sin embargo, no puede cumplir las esperanzas puesta en ella, que significaba transgredir la frontera hacia lo *totalmente otro*. Por lo tanto, el lugar de llegada, significativo desde el punto de vista de la literatura de viajes se perfila como decepción:

> *¡Aquí estoy, adsum!* En la meta. Mi esperanza era que todo iba a ser totalmente diferente. Pero veinte kilómetros antes de Pico Grande tuve que enterrar mis esperanzas. En los doscientos cincuenta kilómetros recorridos, todo me había parecido igual de desolado; entre polvo y viento, la máquina aterrizó bruscamente, a duras penas pudo todavía llegar a tierra [...] al dejar atrás por fin el letrero *Pico Grande - Provincia de Chubut*: en este momento de mi viaje hubiera podido llorar.[22]

La confrontación con lo mismo, que no se deja enmascarar en lo otro añorado, marca la novela entera, la cual juega —no lo olvidemos— tanto con los linderos del relato de viajes como con aquellos de la autobiografía. Lo que se ha encontrado allí se ubica no solamente en la topografía americana, sino también en aquella vida que se escribe a sí misma como auto-bio-grafía. Si el viaje fue una fuga, el lugar de la llegada marca la *des-ilusión* de la esperanza que se había puesto en él, la cual, a su vez, reafirma la continuidad del yo, no interrumpida o desconectada por el viaje, como tiene que aceptar lleno de dolor el personaje. Aquí parece que sale a flote algo que le ofrece resistencia a lo transitorio, a la vida como tránsito, que *encarna* a su vez la identidad como dolor y el dolor como identidad. El fin o la meta quiere volverse uno con el origen o la procedencia, las fronteras resultan ser permeables. Ya en sus *Pérégrinations d'une paria* Flora Tristan había realizado un viaje en el tiem-

[18] Ibid.
[19] Ídem, p. 12.
[20] Ídem, p. 11.
[21] Ídem, p. 12.
[22] Ídem, p. 13.

po, que a diferencia de aquel que hiciera su contemporáneo Alexis de Tocqueville a los Estados Unidos, no era un viaje al futuro, sino al pasado en el hemisferio sur del continente americano. Tampoco ella encuentra el recomienzo al llegar a su lugar literario de viaje, su arribo al «Nuevo Mundo», al puerto de Valparaíso: «Tenía la sensación de encontrarme en una ciudad francesa».[23] Así se confirma desde el lugar de la llegada aquel diagnóstico de Aurel Schmidt, aquella aseveración de una «trampa de la inmovilidad y la imposibilidad de salir de allí», que parte de la premisa de que también un viaje a la Patagonia, incluso si «todo movimiento, que realizamos en un espacio fijo, no nos lleva a ninguna parte».[24] Y sin embargo: ¿no vemos resplandecer en este *a ningún lado* un halo de utopía?

Pero quedémonos en la Patagonia de Stadler. De hecho, la figura del narrador no parece haber ejecutado un movimiento real. Ya «con el inicio del viaje» se había perdido la emoción.[25] Las huellas autobiográficas, que apuntan hacia el tiempo en el pasado, recubren una y otra vez los de la literatura de viaje, que se orientan en el espacio del «Nuevo Mundo». El Nuevo Mundo le había parecido al niño en el Viejo como nuevo; pero para el adulto, precisamente en el Nuevo Mundo, se convierte en viejo. Un viaje en el sentido literal, como proceso consciente, apenas es perceptible en el protagonista, porque también en la travesía del Atlántico, para la cual el tío y el otro pariente habían tenido que navegar semanas enteras en barcos de emigrantes —y por lo menos este último conoció así a su futura esposa— el narrador simplemente se durmió y no se percata, desde la altura, del movimiento en el espacio. De hecho es así como lo formulara Italo Calvino en su novela *Si una noche de invierno un viajero*:

> Volar es lo opuesto a viajar. Atraviesas una grieta en el *continuum* espacial, una especie de agujero en el espacio, desapareces en la nada, te encuentras un momento, el cual a su vez es una especie de agujero en el tiempo, en ningún lugar, en ninguna parte.[26]

«Ningún lugar», sin embargo, está lejos de abrirse hacia una utopía. A diferencia de aquel mundo cuyos contornos y siluetas aún no habían sido fijados por los viajes de descubrimiento de finales del siglo XVIII, la utopía en el confín del mundo ha llegado a su final. Tal pareciera que en el llamado fin del mundo, que a su vez proyecta otro fin más hacia el sur, la tierra se ha curvado de tal forma para el protagonista que no hay ya final y en su finitud realmente *experimentada* impidiera de una vez por todas la utopía de lo otro «puro». Nos encontramos en el polo opuesto de la utopía, no en «ninguna parte», sino en un lugar que en sí es dos lugares a la vez y se ubica en la región preandina *y asimismo* en la prealpina. La superposición de los espacios, sin embargo, no es —y quiero hacer énfasis en esto— equivalente a la

---

[23] Tristan, *Les pérégrinations d'une paria 1833-1834*, *op. cit.*, p. 80; cfr. para ello el capítulo 1 del presente volumen.

[24] Schmidt, *Von Raum zu Raum*, *op. cit.*, p. 38.

[25] Stadler, *Feuerland*, *op. cit.*, p. 17.

[26] Calvino, *Wenn ein Reisender in einer Winternacht*, *op. cit.*, p. 253; véase para ello también el capítulo 1 de este volumen.

unión. La distancia y la diferencia no han podido ser superadas. Las superposiciones de esta Tierra del Fuego antípoda contienen siempre un juego de identidad y diferencia en el cual se agota la escritura en una permanente transgresión de las fronteras entre uno y otro polo. Cierto es que aún se conserva una última frontera, un último residuo utópico: el viajero nunca logra llegar hasta aquel país que le presta el título a la novela: la Tierra del Fuego sólo la ve desde la Patagonia, aparece desde allí como una «franja en mi paisaje, no más».[27]

Lo que separa al viajero y a su amante temporal, Rosa, de este confín en el sur del hemisferio americano no es solamente una superficie de agua, sino también un camino fluvial, esto es, una ruta de tránsito: aquella «calle (estrecho) de Magallanes»,[28] que —así se podría decir análogamente al capítulo inicial y final de *Feuerland*— representa la única ruta de comunicación de esta remota franja de tierra con el mundo. No se logra ver ningún barquero en este camino hacia esa otredad, que está tan cerca y, a la vez, permanece en la lejanía.

La estructura circular del viaje del protagonista por lo tanto no representa la tradición del viaje europeo con billete de ida y vuelta o para la estructura fundamental de estar arraigado en lo propio; también es la trampa semántica de la imposibilidad de escapar, de estar preso en un mundo único, del que no hay salida, así como el círculo hermenéutico del que es víctima el protagonista desde su tierna infancia. Este círculo comenzó con las cartas desde el confín del mundo, que despertaron en el niño la nostalgia hacia la lejanía, la cual bien podríamos comprender como un sufrimiento causado por la lejanía. La circularidad de esta(s) correspondencia(s), que quiere ahorrarles el viaje a los que han quedado en casa, y a su vez a los inmigrantes, prepara la circularidad y al mismo tiempo el desgarramiento de todos los procesos del entendimiento del protagonista. La última carta del yo narrador ya no llegará a manos del tío, que entretanto había fallecido y es devuelta con el sello «fallecido». El protagonista o remitente la recibirá —convirtiéndose así sin querer en el destinatario— apenas después de su regreso del viaje a la lejana Patagonia. Sólo en un primer momento el «fallecimiento» del tío hace que el protagonista considere su propio viaje como un absurdo. El movimiento de la carta devuelta anticipa el movimiento de la novela y plantea así la figura fundamental del proceso de entendimiento (autobiográfico, esto es, autorreferencial), que en ella se desarrolla. Parece que no hay posibilidad de salir de este movimiento circular.

Cada descripción de persona sería un relato de viaje

Sin embargo, aún hay otros patrones de movimiento en esta novela de Arnold Stadler. La propia historia familiar del protagonista se nos presenta como una sucesión de migraciones. No son sólo los dos tíos los que no retornan a sus lugares de origen, sino también aquel lejano pariente que en algún momento apareció proveniente del Tirol, se

[27] Stadler, *Feuerland, op. cit.*, p. 133.

[28] Ibid.: «Calle (estrecho) de Magallanes se llamaba esta parte del mundo, el agua no tenía la culpa».

instaló al norte de los Alpes y marcó a la familia genealógica —y patriarcalmente con su apellido, largo tiempo silenciado en la novela: Schwanz (Rabo)—. Los patrones de movimiento unilineales de esta historia familiar remiten a decisiones voluntarias de abandonar lo propio, en vista de los dificultosos contextos de vida, para volver a construir una nueva vida en otro lugar. Así también la madre fundadora de la familia, Lys —que conoció en el barco de emigrantes al tío abuelo del protagonista y futuro fundador de Nueva Alemania—, había huido de una hambruna en Suiza, esto es, buscaba (sobre) vivir, para crear una vez más un nuevo espacio de lo propio. La forma de narrar de la figura protagónica no permite creer que estos patrones de movimiento lineales sin retorno hayan desembocado en una vida feliz: más que nada parecen confluir todas estas historias personales en el cementerio familiar de Pico Grande, es como si se apilasen en la necrópolis de los túmulos con sus bellas lápidas y sus epitafios en alemán. La esperanza de poder construir lo mismo bajo otro cielo como algo nuevo fracasa y desvanece junto con muchas otras esperanzas con la desaparición del topónimo *Nueva Alemania*, que después de la Primera Guerra Mundial ya no parece oportuno y se borra junto con todas sus enormes ambiciones. No sólo parecen estar fuera de lugar las diversas vidas de los miembros de la familia, sino también sus esperanzas y sus deseos. Lo anterior también se podría aplicar al yo narrador. Pero él tiene un billete de regreso, que le permite observar los procesos y las historias en América desde la perspectiva del viajero y del visitante y, por lo tanto, desde una distancia que por lo menos desde el punto de vista material es segura. Puede ser que esto influya también en la forma de narrar por momentos autoirónica y por momentos sarcástica, así como en la modelación de la figura narradora, que se inserta en la trilogía sin perder su peculiaridad.

«Un hombre que aparecía de vez en vez como fantasma»[29] en las cartas del tío, de nombre Fritz, alias Friedrich Wilhelm von Streng, se vuelve una figura de carne y hueso cuando el protagonista llega de visita a Pico Grande. Su muerte violenta, como ya vimos, le pone el último acento al libro; pero incluso los pocos biografemas y notas de la vida del hijo único de un director general, cuya carrera profesional decorosa se interrumpe en 1936 a raíz de su origen judío y su homosexualidad y lo obligan como perseguido a «abandonar con destino desconocido el *Reich* alemán»,[30] nos dan a conocer otro patrón de viaje discontinuo. No son las decisiones, sino la huida forzada la que determinan este tipo de trayectorias de la vida, que al final buscan curvarse y redondearse una vez más con la decisión del retorno. Sin embargo, la muerte las trunca abruptamente.

En los capítulos posteriores el narrador —tal y como lo anuncia el título— se encuentra a Galina Pawlowna, cuyo patrón de movimiento discontinuo es representativo para muchos otros y nos ejemplifica espacialmente la historia del siglo XX. Su trayectoria se perfila con unas cuantas palabras:

> Venía de la Ucrania, raptada por alemanes y llevada a Alemania, después secuestrada por los ingleses y por un pelo extraditada y enviada a Stalin, amigo de Churchill, me contó Fritz. Antes fue además bombardeada por los ingleses. Indeseada en América

[29] Ídem, p. 33.
[30] Ídem, p. 35.

> fue expulsada a la Argentina, de Argentina fue expulsada al sur, a la punta sur de la Patagonia. ¿Comprende Ud. el mundo?[31]

La pregunta sobre la comprensión, que se le adjunta a este patrón de movimiento someramente resumido y más tarde rematado en la descripción del «tratamiento» que se le da a esta mujer en la isla de inmigración, Ellis Island, situada frente a Nueva York, dirigida tanto al protagonista como al público lector, une explícitamente los movimientos de las figuras novelescas con los procesos de entendimiento que desencadena la novela. El carácter absurdo de un camino que jamás fue el resultado de una decisión libre, sino de la constante manipulación, una incesante amenaza a la vida, le plantea a la vida misma la pregunta existencial y vincula a ésta con las figuras de movimiento de la novela. De hecho, las figuras son en esencia eso: figuras, que en primera instancia son ejemplo para un tipo específico de movimiento y de entendimiento. El comentario mismo del narrador no deja lugar a dudas: «Cada descripción de persona sería un relato de viajes».[32] En los relatos de viaje de cada una de las figuras aparecen estas últimas como figuras de viajes, de los cuales la novela nos ofrece la misma cantidad de información como del viaje del yo narrador. Porque es el movimiento circular, el retorno, el que posibilita el «traer de recuerdo» todas aquellas historias, que conforman lo poco que les puede ofrecer el viajero a los que se quedaron en casa. *Feuerland* es por lo tanto un relato de viajes, detrás de cuyo viaje se abren los relatos de muchos viajes y una multitud de figuras. El principio generador de textos que por momentos se aplica de manera serial, es el viaje, del cual emanan muchos otros viajes, que a su vez prometen otros viajes. Su fin tiene que ser abrupto, al final de la novela forzosamente tiene que encontrarse la palabrita «muerto», porque si no nunca finalizaría el movimiento.

Estas historias desde el Nuevo Mundo demuestran ser historias del Viejo Mundo. El narrador logra conferirle —al utilizar la forma del propio relato de viaje como autobiografía— a las narraciones atropelladas y sin frases concluidas de Galina Pawolwna la configuración de un relato de viajes autobiográfico. América ya no aparece allí bajo el signo de la plenitud y consumación, tal y como lo había proyectado en aquel entonces el sueño «americano» de Cristóbal Colón; un sueño que reaparecía una y otra vez en las más diversas variaciones.[33] En esta novela aflora en su variante de la austeridad, de la aridez y de la escasez. El narrador evita una y otra vez la retórica de la abundancia, de la acumulación histórica, así como las relaciones interculturales y el entrecruzamiento. Cuando se le advierte «que en especial la cocina de Pico Grande era tan rica y variada, porque en ella se unían todas las ventajas de todas las cocinas europeas, la americana e indígena», reconoce aquí un estereotipo retórico, que había escuchado ya varias veces «también en los Estados Unidos de América» y le opone sus «experiencias bien diferentes».[34] América no es la suma,

[31] Ídem, p. 42.
[32] Ídem, p. 43.
[33] Véase el capítulo 2.
[34] Ídem, p. 78.

aquel «saldo histórico», del que hablaba el mexicano Alfonso Reyes,[35] aunque la mayoría de los viajes van de Europa a América y por lo tanto se podría inferir un «enriquecimiento» adicional de este «Nuevo» mundo. Pero se eligió la Patagonia como *paisaje de la teoría* porque ya no permite, en su calidad de paisaje desértico dominado por el viento, la arena y el polvo, ni siquiera la plenitud de un calor infernal, tal y como todavía la encontráramos en *Amérique* de Jean Baudrillard. También en el texto de Stadler el desierto es un elemento textual dominante y, *a su vez*, un teorema, pero ya no puede servir como contraimagen que pudiera ofrecer un espacio (o por lo menos una superficie de proyección permanente) para otros sueños.

Los títulos de los capítulos sugieren esta des-ilusión cada vez más fundamental (no sólo) del protagonista. Como ejemplo se presta el título del capítulo XXXII «De cómo me dijo la gorda en el bus, que Pico Grande era el lugar más triste del mundo». No en vano el título del breve capítulo XXXIV, con reminiscencias bíblicas, suena de la siguiente manera: «De cómo *el lugar* era en realidad *el desierto* y se llamaba *Callar Peregrinar*». El desierto de la Patagonia, empero, es la meta del protagonista y ya desde su llegada había perdido todo su encanto. No sirve ni como lugar de refugio ni como contramundo. Sólo sirve de superficie en la que se pueden inscribir los movimientos de viaje de las figuras novelescas y sobre la cual éstas legan sus «signos de vida» desde el primer párrafo de la novela. La superficie en la novela de Stadler, sin embargo, está vacía: el espacio literario que se despliega en *Feuerland* no abarca la literatura que se ha desarrollado en la propia Argentina; las referencias intertextuales explícitas se limitan a la literatura occidental, desde la Biblia, pasando por Cervantes, hasta Chatwin, de Goethe, incluyendo a Stifter y hasta un Stadler (intertextual). Se marginan y olvidan las literaturas latinoamericanas, como si no hubiera habido escritores en el confín del mundo. En este sentido podemos decir que la Patagonia es también para el europeo Stadler en primer lugar una superficie para escribir.

Europa como movimiento

Es probable que por este motivo el retorno del yo narrador a Europa no conforme el final de la novela, sino que el regreso de su «viaje alrededor del mundo» se intercale más de una vez en los capítulos anteriores. Desde la primera hasta la última letra la superficie para escribir la conforma la Patagonia, cuyo nombre es símbolo para las proyecciones de los sueños europeos sobre América desde la aparición del relato de viaje tan lleno de imaginación que escribiera Antonio Pigafetta sobre la circunnavegación de Magallanes (1519-1522). Pero los gigantes, los llamados patagones, que a principios del siglo XVI proyectara el viajero italiano —y a los que alude también la novela de Stadler en relación con el «hombre-animal»—, en *Feuerland* han cedido su lugar a hombres menos gigantes y visiones más modestas. El lugar literario de viaje de la despedida, desde el cual todavía se plantea una última esperan-

[35] Véase el capítulo 7.

za —«Ridícula, lo sé, pero así fue»—[36] se conforma en el ya mencionado capítulo treinta y cuatro y corresponde, casi como algo sobreentendido, a un lugar de comunicaciones intercontinentales, el aeropuerto internacional de Buenos Aires:

> En el aeropuerto. Delante de mí una vez más una especie de panorama. Un olor que se asemeja al del puerto de Heraclion, aquel puerto por el cual fluía ya el tránsito del laberinto de Cnosos. Olores y sonidos de cosas que dejé atrás.[37]

El lugar de la despedida, que siempre incluye la mirada vuelta hacia atrás, se une con la mirada vuelta hacia la Antigüedad occidental. Un aeropuerto en el sur de América se asocia con un puerto del mundo antiguo. ¿Por qué tiene que ser precisamente Heraclion, por qué Cnosos? La estructura laberíntica de la frase que le sigue a la cita anterior, en la cual queda contenida aquella mirada al tiempo de la estancia y más aún al propio lugar de procedencia, nos sugiere sin lugar a dudas utilizar la estructura del laberinto como modelo de interpretación de la historia de la vida del protagonista. Pero Heraclion como puerto principal de Creta, remite secretamente a aquel otro lugar de la isla, en el que en tiempos remotos —tal y como se menciona en un pasaje anterior de la novela— Europa pisara tierra, después de haber atravesado el mar sentada en las espaldas de un toro. Partiendo de las cuevas cercanas a Pico Grande, el yo narrador —después de haber sido interrogado por sus parientes patagones— asocia diversas cuevas, que van desde la cueva de los osos de su patria en Alemania del Sur hasta la «cueva de Dicte [...] donde nació Zeus» y la «cueva de Ida», «en la cual lo habían ocultado a los ojos de su padre, para que éste no lo devorase ya al principio de la historia».[38] De allí, el narrador llega de pronto a «un lugar, donde Europa fue llevada en andas a tierra» y refiere el hecho, de que «un poco más al sur» —probablemente en la actual Malta— «se encontraba la tierra de Calipso» y el apóstol «Pablo había sido arrojado a la orilla».[39] ¿Por qué encontramos estas huellas hacia la historia occidental, que a su vez remiten a la constitución de Europa, al final precisamente de una novela acerca de otro confín del mundo?

En relación con la sucesión de «lugares de naufragio»[40] evocados en el texto, la referencia a la leyenda de Europa tiene un peso especial. Porque Europa, la linda niña, la oceánide, cuyo nombre se utilizara posteriormente como toponímico para un continente de fronteras espaciales siempre inciertas, y de la cual se deriva una cultura que se le oponía a la de «levante» como la cultura de «poniente»; esta Europa era —no importan las razones, nunca esclarecidas del todo, de su metamorfosis observable ya desde la Antigüedad, en un espacio de cultura continental y (sin duda, siempre heterogéneo)— de origen oriental y, como es sabido, víctima de una

---

[36] Ídem, p. 149.
[37] Ibid.
[38] Ídem, p. 45. Con ello se ancla el patrón o modelo de una historia, que desde el principio está amenazada por la muerte de su protagonista, en la Antigüedad y asimismo al inicio de toda narración de tipo occidental.
[39] Ibid.
[40] Ibid.

privación de la libertad en unidad con violación y deportación. El viaje de Europa en el lomo de aquel toro, en el cual se había convertido Zeus, sediento de amor, no lo realizó por voluntad propia, ni tampoco la relación con el padre de los dioses, con cuya historia empezara apenas el principio mítico de la historia de Occidente.

La desterritorialización de Europa comenzó en el espacio mediterráneo oriental. El mito del rapto de la bella hija de Agenor —rey de Tiro en el Asia Menor—, cuando ella estaba recolectando flores en la playa fenicia, que probablemente remite a «tiempos minoicos»[41] y fue dotado de elementos de juegos de la tauromaquia y ritos taurinos (que a su vez hacen referencia al «laberinto de Cnosos»),[42] por momentos nos hace recordar que no solamente el llamado continente «americano» lleva un nombre que proviene del exterior y le fue impuesto desde el Oriente. Porque el lugar de procedencia (quizá más aún el «lugar de naufragio») de la bella Europa no se encuentra en aquel espacio que según nuestro concepto territorial actual lleva su nombre. Así, el nombre de Europa es símbolo de un movimiento y una desterritorialización marcada por una deportación que por cierto fue forzada por una instancia divina. Aunque Europa posteriormente se convierta en el principio de una nueva generación, una nueva genealogía: no vive en su patria, es más bien un inmigrante.

Las diferentes versiones de la leyenda de Europa no sólo llevan el sello de la deportación y la desterritorialización, sino que marcan también aquellas historias en la Patagonia de las cuales nos habla el yo narrador. Las ilusiones de los inmigrantes de formar una «patria nueva» en una «Nueva Alemania» muy al sur del ecuador mantenidas a lo largo de un centenar de años se desvanecen, como nos lo muestra la novela con una desconsoladora fidelidad al detalle. Pero tampoco la vieja patria puede ser patria para los descendientes de los inmigrantes. Ni siquiera lo es la lengua de sus ancestros, de la cual tienen conocimientos residuales en el terreno semántico de la muerte y de una cultura necrológica rudimentaria. El viajero que retorna a su país natal siente que esta falta de patria se ha convertido en parte de su propia patria. Al final de su estancia en la Patagonia desea estar lejos, pero no de la región subalpina o subandina: «Quería irme en ese momento. Ahora, si fuera posible al nirvana o a otra tierra de nadie, a otro confín del mundo».[43] La destrucción del mito de América como punto de fuga y meta, este trabajo en el mito, al cual también se le pueden adjudicar las miradas de reojo negativas hacia los Estados Unidos, van a la par con la destrucción de Europa como una unidad inquebrantable del origen, la procedencia y la patria.[44] La falta de patria se convierte en la patria

---

[41] *Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike*, tomo 2, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1979, p. 449.

[42] Uno de los tres hijos que Zeus engendró, según la leyenda, con Europa fue Minos, posterior rey de Creta, marido de Pasífae y padre de Ariadna y Fedra. La presencia del toro se puede rastrear en esta genealogía de Europa hasta el Minotauro. En las cuevas prehistóricas de Pico Grande, en las cuales el yo narrador se une con Rosa en medio de apasionados juegos amorosos, también está omnipresente la dimensión erótica del hombre-bestia: «Cabezas, piernas, cuernos y rabo, el famoso hombre bestia con su símbolo fálico en el centro; era eso lo que se podía ver. Figuras paradas y acostadas por doquier» (Stadler, *Feuerland, op. cit.*, pp. 95 s.).

[43] Ídem, p. 140.

[44] Gotthard Strohmaier ha hecho referencia a la fragilidad histórica y la juventud de la concepción de una Europa como comunidad de destino y cultura en «Die Griechen waren keine Europäer», en Eckhard

en sí y en fundamento de todos los movimientos de las figuras de esta novela, que sin excepción alguna son todas figuras de movimiento. Todos están vinculados con todos, una idea que el narrador le repite sin cesar a su amante, porque «*todos provienen de todos,* como se puede decir simplificando»:[45]

> Dos padres, cuatro abuelos, ocho bisabuelos, 16 tatarabuelos, 32 abuelos de los tatarabuelos: en el año del nacimiento de Lina tú ya tenías 256 madres y 256 padres, siempre el mismo número de padres y de madres. Le pones un cero y podrás decir, que provienes, vienes, vegetas de todos: padres-madres; padres-madres...[46]

Una genealogía esbozada de tal forma no desemboca, para ser precisos, en un árbol genealógico, a una raíz, a una procedencia asegurada, sino en un vínculo de todos con todos. La estructura de árbol ha cedido su lugar a una estructura de red proliferante y de crecimiento aceleradamente exuberante.[47] A raíz del hecho de que la interlocutora del yo narrador habría tenido a su disposición, según sus cuentas, en el momento del descubrimiento de América 128 000 padres y madres, podemos hablar de una humanidad cuyas identidades (o nombramientos) en última instancia siempre son de emigrantes e inmigrantes. Así se crea —y uno desearía que Stadler hubiera tenido conocimiento del diseño de Vasconcelos—[48] no una «raza cósmica» (a la manera como la comprendieron los literatos y filósofos mexicanos) como una síntesis mestiza, sino como una estructura de red que se extiende proliferante hacia el infinito y ya no puede ser centrada por ninguna genealogía en forma de árbol. Los espacios más diversos se entretejen, sin que esto tenga que suceder por medio de un centro; la comunicación se realiza de espacio a espacio, entre periferia y periferia, entre la región subalpina y la región subandina. Nace una literatura de regiones cuyo corazón son las provincias del hombre y no las provincialidades de diversas latitudes. En un mundo de tal índole ya no es posible diferenciar entre lo ajeno y lo propio, ya no tiene sentido. A su vez se multiplican las diferencias entre y dentro de las identidades regionales, cuyas raíces ya solamente podrían tener semejanza con la del manglar.

Feuerland de Arnold Stadler intenta, partiendo de un paisaje de la teoría diferente al de Maryse Condé en *Traversée de la Mangrove* y utilizando colores menos expresivos, con más desencanto y menos teoría, pero no menos contundente que la novela caribeña, reflexionar esta nueva situación por medio de la literatura y rastrear sus patrones de movimiento fundamentales. Europa ni es un nirvana ni una tierra de nadie, es un movimiento en constante desterritorialización, que —aquí puede servir de símbolo su fundadora, sorprendida en la playa— sería impensable sin la no-Europa y desde un principio habría sido inconcebible. Así, Victor Klemperer le cede la palabra a un hombre —cuyo perfil permite reconocer al romanista

---

Höfner y Falk Peter Weber (eds.), *Politia Litteraria. Homenaje a Horst Heintze en su 75 aniversario*, Glienecke/Cambridge: Gakla + Wilch Verlag, 1998, pp. 198-206.

[45] Stadler, *Feuerland, op. cit.*, p. 129.

[46] Ídem, p. 130.

[47] Véase el capítulo 11 del presente volumen.

[48] Véase el capítulo 7.

Erich Auerbach— desde los «márgenes más retirados» de Europa, desde Estambul, en una nota con fecha del 12 de agosto de 1935 y aparecida bajo el título de «Café Europa» en su obrita *LTI*, para después evocar el sonido de su voz al pronunciar la palabra «Europa»;[49] también les manda a otros emigrantes judíos, que se quejaban durante su viaje al exilio peruano «de mareos y nostalgia por Europa»,[50] los siguientes versos:

> ¿Tenéis nostalgia por Europa?
> Se encuentra delante de vosotros en los trópicos;
> ¡Porque Europa es un concepto![51]

El exilio judío y la huida del nacionalsocialismo son movimientos desterritorializantes de Europa que Arnold Stadler sigue de manera crítica en *l'euerland*. La dinámica de los espacios creados gracias a los constantes movimientos transgresores de fronteras irá en aumento. Ya no se deja determinar la situación de Europa al inicio de este nuevo milenio únicamente desde la misma Europa. Arnold Stadler logró, a través de la creación de una novela increíblemente compacta, dar un testimonio de aquellos procesos complejos, cuyas consecuencias no se han reflexionado con suficiente profundidad, de cómo el Nuevo Mundo apareció en el Viejo como nuevo y de cómo se volvió viejo en el Nuevo Mundo. *l'euerland* no trata de ilustrar que Europa —o sólo el espacio de procedencia de este autor— se encuentra en el confín del mundo. Se trata de algo diferente y, al mismo tiempo, de algo más: si Europa no se comprende hoy en día desde los confines del mundo, su mundo aparentemente tan estable puede llegar a su propio fin.

---

[49] Victor Klemperer, *LTI. Notizbuch eines Philologen*, Leipzig: Phillip Reclam jun., 1968 (2.ª ed.), p. 195.
[50] Ibid.
[51] Ídem, p. 196.

Bibliografía mínima

ASHOLT, Wolfgang y FAHNDERS, Walter (eds.). *«Die ganze Welt ist eine Manifestation». Die europäische Avantgarde und ihre Manifeste*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1997.

BARTHES, Roland. *Œuvres completes*. 3 tomos. Edición realizada y presentada por Eric Marty, Paris: Seuil, 1993-1995.

BITTERLI, Urs. *Die «Wilden» und die «Zivilisierten». Grundzüge einer Geistes- und Kulturgeschichte der europäisch-überseeischen Begegnung*, München: dtv, 1982.

BROC, Numa. *La Géographie des Philosophes. Géographes et voyageurs français au XVIIIe siècle*, Paris: Ophrys, 1975.

BRONFEN, Elisabeth; MARIUS, Benjamin y STEFFEN, Thérèse (eds.). *Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte*, Tübingen: Stauffenburg, 1997.

CANNON, Susan Faye. *Science in Culture: The Early Victorian Period*, New York: Dawson and Science History Publications, 1978.

COMPAGNON, Antoine. *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris: Seuil, 1998.

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. *Rhizom*. Traducción del francés de Dagmar Berger *et al.* Berlin: Merve, 1977.

DUCHET, Michèle, *Anthropologie et Histoire au siècle des lumières. Buffon, Voltaire, Rousseau, Helvétius, Diderot*, Paris: Flammarion, 1977.

ECO, Umberto. *Opera aperta*, Milano: Bompiani, 1976.

ETTE, Ottmar. *Roland Barthes. Eine intellektuelle Biographie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998.

GARCIA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México: Grijalbo-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990.

GEIZ, Andreas. *Postavantgardistische Ästhetik. Positionen der französischen und italienischen Gegenwartsliteratur*, Tübingen: Niemeyer, 1996.

GENETTE, Gérard. *Fiktion und Diktion*. Traducción del francés de Heinz Jatho, München: Fink, 1992.

GERBI, Antonello. *La Disputa del Nuovo Mondo. Storia di una Polémica: 1750-1900*. Nuova edizione a cura di Sandro Gerbi, Milano/Napoli: Riccardo Ricciardi Editare, 1983.

GEWECKE, Frauke. *Wie die neue Welt in die alte kam*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1986.

GLISSANT, Édouard. *Poétique de la Relation*, Paris: Gallimard, 1990.

HABERMAS, Jürgen. *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985.

JURT, Joseph (ed.). *Zeitgenössische französische Denker: eine Bilanz*. Freiburg: Rombach, 1998.

KÖHLER, Erich. *Der literarische Zufall, das Mögliche und die Notwendigkeit*, München: Fink, 1973.

KRISTEVA, Julia. *Étrangers à nous-mêmes*. Paris: Gallimard, 1988.

LEPENIES, Wolf. *Das Ende der Naturgeschichte. Wandel kultureller Selbstverständlichkeiten in den Wissenschaften des 18. und 19. Jahrhunderts*. München/Wien: Hanser, 1976.

LIONNET, Françoise. *Postcolonial Representations. Women. Literature. Identity*. Ithaca/London: Cornell University Press, 1995.

SÁNCHEZ, Yvette. *Coleccionismo y literatura*. Madrid: Cátedra, 1999.

SCHARLAU, Birgit (ed.). *Lateinamerika denken. Kulturtheoretische Grenzgänge zwischen Moderne und Postmoderne*. Tübingen: Narr, 1994.

SCHMIDT, Aurel. *Von Raum zu Raum. Versuch über die Reiseliteratur*. Berlin: Merve, 1998.

TODOROV, Tzvetan. *Die Eroberung Amerikas. Das Problem des Anderen*. Traducido por Wilfried Böhringer, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985.

TOUMSON, Roger. *Mythologie du métissage*. Paris: PUF, 1998.

ZIMA, Peter V. *The Philosophy of Modern Literary Theory*. London/New Brunswick: The Athlone Press, 1999.

Índice onomástico

Abbt, Thomas 110
Achugar, Hugo 221, 274, 287
Adorno, Theodor W. 252, 311
Ainsa, Fernando 203
Alembert, Jean Le Rond d' 94
Allegrain 175
Amiel, Henri Frédéric 212, 223
Ampères, Jean-Jacques 55
Andreä, Johann Valentin 185, 188
Andries, Lise 119, 123, 124, 126
Anson, George 24
Anzaldúa, Gloria 379
Apollinaire, Guillaume 263
Ardao, Arturo 204, 226
Arguedas, Alcides 232
Aristóteles 95, 172, 173, 341
Arp, Hans 338
Arranz, Luis 69, 70
Artaud, Antonin 84, 89, 259, 266, 288
Asholt, Wolfgang 288, 338
Assmann, Aleida 176, 178, 192
Astley, Thomas 99, 100
Asturias, Miguel Ángel 234
Aub, Max 20, 257-266, 271, 272, 276-285, 286, 288, 342
Auerbach, Erich 402
Augustinus, Aurelius 152

Bachofen, Johann Jakob 238, 242
Badley, Linda C. 329
Bajtin, Michail M. 35, 36, 381
Balzac, Honoré de 20, 32, 36, 167-169, 171-179, 181, 183, 184, 189-195, 215, 217, 290, 296, 343
Bancarel, Gilles 117, 119, 122
Barbagelata, Hugo D. 204, 211
Barrault, Jean-Louis 267
Barthes, Roland 13, 20, 23, 42, 49, 62, 65, 66, 83, 120, 126, 127, 146, 176-179, 181, 192-195, 215-217, 225, 240, 267-272, 274, 278, 279, 283, 284, 286, 287, 291, 295, 303, 329, 336, 364
Bastide, Roger 244
Baudelaire, Charles 174
Baudrillard, Jean 19, 20, 86-90, 183, 248, 312, 374, 383, 398
Beck, Hanno 150, 157, 162
Bellermann, Ferdinand 132, 139
Benjamin, Walter 232
Berg, Walter Bruno 190
Bergson, Henri 219
Berkeley, George 185
Bermejo, Juan Rodríguez (Rodrigo de Triana) 70
Bernabé, Jean 332, 333, 335, 336, 337, 358, 369, 370, 373, 379
Bernardin de Saint-Pierre, Jacques-Henri 20, 28, 38, 43, 45, 50-53, 57, 161
Bernecker, Walther L. 19, 28
Bhabha, Homi 332, 333, 366
Biermann, Kurt-R. 143, 146
Biermann, Wolf 283
Bioy Casares, Adolfo 180-183, 190, 191
Bitterli, Urs 100
Blanchot, Maurice 285
Bloch, Ernst 248
Blumenberg, Hans 163, 183, 226, 370
Böhme, Jakob 291
Bohn, Volker 126, 137
Bolívar, Simón 204, 337
Bonpland, Aimé 79, 116, 132-134, 136, 156, 376
Borges, Jorge Luis 14, 20, 81, 176, 180-183, 185, 187, 188, 189-194, 195, 197-198,

205, 222, 226, 238, 240, 241, 260, 261, 263, 264, 284, 285, 286, 290
Bougainville, Louis-Antoine de 24, 25, 47-49, 104-105, 110, 386, 387
Bouguer, Pierre 45
Brecht, Bertolt 267, 286, 287
Bremer, Thomas 20, 115
Brémond, Claude 177
Brenner, Peter J. 34
Breton, André 283, 360
Briesemeister, Dietrich 20, 297, 386
Brinkmann, Carl Gustav von 161
Broc, Numa 25, 29, 40, 42, 53, 363, 365
Brocher, Elisabeth (esposa de Albert Cohen) 297
Bronfen, Elisabeth 230
Brotherston, Gordon 202
Buache de la Neuville, Philippe 365
Buffon, George Louis Leclerc 93-95, 100, 101, 115, 117
Bürger, Peter 195, 252-254, 275-279, 283, 284
Burke, Seán 176
Burroughs, William 373
Butor, Michel 20, 81-83, 85, 88, 121, 131
Byron, George Gordon, Lord 24, 132, 184

Caillois, Roger 180
Calder, Alexander 14, 82, 220
Calvino, Italo 20, 37, 55, 278, 286, 290, 317-319, 322, 325-329, 394
Campe, Johann Heinrich 59-60
Cannon, Susan Faye 161, 162
Carlos V 73, 74
Carpentier, Alejo 30, 38, 150, 234
Carranza, Venustiano 232
Cash, Arthur H. 125
Caso, Antonio 235
Castro, Américo 232
Castro, Fidel 334, 337, 338, 356
Cavilla, Tonio 327, 328
Cervantes, Miguel de 36, 66, 192, 398
Césaire, Aimé 349, 360
Chacón y Calvo, José María 243
Chamoiseau, Patrick 331-333, 335-337, 357-359, 369, 370, 373, 379
Chateaubriand, Alphonse de 82, 161
Chatwin, Bruce 398
Christian, Barbara 379
Church, Frederic 132
Churchill, Winston 396
Citron, Pierre 167, 176
Cochin, Charles-Nicolas 120-122, 127, 130
Cocteau, Jean 235
Cohen, Albert 20, 160, 209, 289, 294-313, 359
Cohen, Bella (esposa de Albert) 296, 297
Colet, Louise 161
Collé, Charles 322
Colón, Cristóbal 17, 20, 46, 69-74, 77, 87, 89, 90, 97, 104, 225, 247, 248, 350, 360, 390, 397
Compagnon, Antoine 280, 286
Condé, Mamadou 356
Condé, Maryse 20, 160, 209, 286, 337, 339, 340-345, 347, 349-352, 354-361, 367, 369, 373-377, 379-382, 401
Condillac, Étienne Bonnot de 94
Confiant, Raphaël 286, 331-333, 335-337, 342, 350, 358-359, 369, 370, 373, 379
Cook, James 24, 44, 54, 55, 110, 116, 147, 149
Cooper, Alice 287
Cortázar, Julio 57, 218, 240, 262, 264
Cortés, Hernán 73-76, 84, 96, 112
Cosa, Juan de la 72, 73, 76, 89
Cosío Villegas, Daniel 240, 241
Curtius, Ernst Robert 182
Cuvier, George Baron von 184
Cuzin, Jean-Pierre 322, 324

Dällenbach, Lucien 195
D'Agostini, M. Enrico 115
D'Aguesseau (Chancelier) 100
Dante Alighieri 148, 222, 329, 374, 390
Darío, Rubén 213, 222, 231, 233, 265
Darwin, Charles 117, 132, 147
David, Jacques-Louis 168
De Launay, Nicolas 122, 127, 324
Degras, Priska 381
Deleuze, Gilles 19, 209, 364-366, 368, 371-373, 375, 376-379, 381-382
Delon, Michel 125
Depestre, René 332
Derrida, Jacques 176, 178, 179, 279
Dessau, Adalbert 251
Díaz, Porfirio 235, 252
Díaz del Castillo, Bernal 84, 96

Diderot, Denis 19, 20, 25, 47, 62, 63-65, 78, 94-96, 98-100, 102-106, 108-109, 114, 124-128, 131, 134, 148, 175, 190, 201, 386, 387
Dieckmann, Herbert 124
Diop, Birago 352
Doyen, Gabriel-François 322
Draper, Eliza 124-126, 129, 140
Dreyfus, Alfred 203, 298
Drieu La Rochelle, Pierre 184
Du Gay, Paul 339
Duchet, Michèle 94, 96, 98, 100, 102-104, 107, 108, 111, 114, 116, 124, 125
Duclos, Charles Pinot 94
Düring, Ingemar 236
Duncker, Karl 133
Durand, François 144

Eckermann, Johann Peter 19, 168
Eco, Umberto 14, 82, 209, 220, 273, 274, 282, 286, 288
Edwards, Brian 329
Eichendorff, Joseph Freiherr von 325
Eltit, Diamela 286
Ender, Eduard 133, 134, 156
Engels, Friedrich 175
Enríquez Perea, Alberto 240
Enzensberger, Hans Magnus 77
Esquilo 183, 249
Eurípides 242-244

Faak, Margot 136
Fanon, Frantz 332
Fähnders, Walter 288, 338
Federico Guillermo IV 134
Fendler, Ute 340
Fénelon, François de Salignac de la Mothe 325
Fernández de Lizardi, José Joaquín 20, 32, 61, 231
Ferrando, Roberto 75, 76
Figueras, Mercedes 257, 259
Flagie, Albert 355, 381
Flaubert, Gustave 161, 175, 242
Fleischmann, Ulrich 71, 366
Fontane, Theodor 289-292
Fontius, Martin 102, 107, 114
Forster, Georg 13, 24, 25, 44, 110, 116, 117, 146-149, 153, 157, 161, 164
Forster, Johann Reinhold (padre de Georg) 147
Foucault, Michel 107, 110, 118, 131, 172, 176, 180, 279, 285
Fragonard, Jean-Honoré 122, 322-327, 329
France, Anatole 212
Frank, Manfred 279
Fredman, Alice Green 125
Freidhof, Johann Josef 130
Freud, Sigmund 222, 342, 369
Friedrich, Hugo 175
Fry, Christopher 267
Fuentes, Carlos 249, 250
Funke, Hans-Günter 29

Ganivet, Ángel 79, 84, 203, 204, 210, 219
Gaos, José 211
García Canclini, Néstor 230, 294, 312, 333
García Márquez, Gabriel 254, 341
García Morales, Alfonso 211
Garcilaso de la Vega, el Inca 111
Gelz, Andreas 278-281, 329
Genette, Gérard 41, 42, 63, 175-178, 182, 194, 258
Gérard, François, barón de 137
Gerbi, Antonello 115
Gewecke, Frauke 72, 338
Giorgione 169, 170
Giraudoux, Jean 235
Girodet de Roucy Trioson, Anne-Louis 167, 168, 179
Girondo, Oliverio 37
Glissant, Édouard 209, 332, 338, 351, 356, 359, 372, 373, 377-381
Goebel, Rolf 49, 50
Goethe, Johann Wolfgang 18-20, 44, 81, 161, 168, 204, 212, 231, 234, 242, 245, 251, 290-294, 296, 297, 303, 311, 313, 386, 387, 398
Goggi, Gianluigi 102, 104
Gómez de la Serna, Ramón 264
González Echevarría, Roberto 39, 204
Gould, Stephen Jay 132
Goya, Francisco de 339
Grijalva, Juan de 73
Grimm, Frédéric-Melchior, barón de 105, 122
Große, Sybille 20, 297
Grynaeus, Simon 99

Guattari, Félix 19, 209, 364-366, 368, 371-373, 375-379, 381, 382
Guénot, Hervé 106, 108, 119
Guérin, Miguel 97
Gutiérrez Girardot, Rafael 219
Gumbrecht, Hans-Ulrich 13, 106, 172, 195

Habermas, Jürgen 149, 277, 279, 280
Hakluyt, Richard 99
Hall, Stuart 339
Hamann, Johann Georg 219
Hancarville 322
Hardt, Manfred 273
Hastings, Warren 147
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 78, 79, 88
Heidegger, Martin 376
Hein, Wolfgang-Hagen 28
Helmich, Werner 326
Henríquez Ureña, Pedro 234, 235, 248
Herlinghaus, Hermann 221
Hernández de Córdoba, Francisco 73
Heydenreich, Titus 20, 70, 105, 169, 222
Heymann, Jochen 20
Hildebrandt, Eduard 137-141
Hitler, Adolf 309
Höfner, Eckhard 401
Hofbauer, Gottfried 148
Hofmannsthal, Hugo von 235
Holbach, Paul-Henri Thiry, Baron d' 175
Holl, Frank 134, 163
Homero 207, 240, 246
Hooykaas, Reijer 148
Hopfe, Karin 276
Hozven, Roberto 39
Hugo, Victor 31
Huidobro, Vicente 234, 254, 264, 276
Humboldt, Alexander von 19, 20, 24, 26-29, 32, 34, 38, 39, 43, 44, 49, 55, 59, 60, 69-72, 79, 80, 86-89, 115-118, 130-165, 172, 183, 185, 209, 215, 231, 246, 247, 290, 296, 365, 376
Humboldt, Caroline von, (esposa de Wilhelm) 137
Humboldt, Wilhelm von 59, 79, 137, 161, 162, 376
Huttich, Johannes 99

Ibarbourou, Juana de 234
Iduarte, Andrés 232, 249
Íñigo Madrigal, Luis 39, 219
Irving, Washington 69, 70
Iser, Wolfgang 341

Jackson, Michael 287
Jacobus (Dom) 212
Janik, Dieter 233, 389
Jauß, Hans Robert 176
Julliard, Jacques 203
Juminer, Berthène 345, 360
Jurt, Joseph 80, 103, 144, 174, 280
Jussieu, Antoine de 107, 109

Kant, Immanuel 115
Keller, Ferdinand 132
Kelly, Franklin 132
Kerouac, Jack 383
Kinkel, Klaus 257
Klemperer, Victor 401, 402
Knittel, Anton Philipp 388
Köhler, Erich 63, 173, 404
Koselleck, Reinhart 30
Krätz, Otto 130, 172
Kremser, Manfred 355
Kristeva, Julia 20, 179, 269, 278, 279, 286, 358, 361
Krömer, Gertrut 19
Kügelgen, Helga von 134
Kuon, Peter 319

La Condamine, Charles-Marie de 20, 45, 46, 48, 49, 93, 365
La Pérouse, Jean-François de 20, 40, 53, 54
Labat, Jean Baptiste 107, 362, 363, 365, 366, 373, 374, 382
Lacan, Jacques 353
Lange, Wolf-Dieter 29
Lapacherie, Jean Gerard 126, 177
Larbaud, Valéry 232
Larreta, Enrique Rodríguez 232
Las Casas, Bartolomé de 69, 71
Le Clézio, Jean-Marie Gustave 20, 84, 85, 89, 259
Leenhardt, Jacques 282
Lema, Rose 377
Lenin, Vladimir 300
Lepenies, Wolf 13, 101, 110, 132, 172
Lesage, Alain-René 325
Lessle, Christine 329

Lévi-Strauss, Claude 26, 29, 31, 64, 66, 186
Lichtenberg, Georg Christoph 72
Link-Heer, Ursula 13
Lionnet, Franchise 342
Lissitzky, El 338
López de Gómara, Francisco 96
Losada, Alejandro 366
Ludwig, Ralph 331, 336, 345, 349, 377
Lüsebrink, Hans-Jürgen 98, 105-107, 118, 119, 125, 332
Lugones, Leopoldo 232
Lucrecio 212
Lutero, Martín 66
Lyotard, Jean-François 278, 280

Magallanes, Fernando de 395, 398
Maison, Elvira Dolores 180
Malena, Anne 379, 381
Mallarmé, Stéphane 242
Manguel, Alberto 174
Mariátegui, José Carlos 234, 276
Marinetti, Filippo Tommaso 254, 265
Marius, Benjamin 230
Marco Aurelio 212
Martí, José 205, 213, 231, 233, 237, 248, 333, 334
Martineau, Harriet 25
Martínez Estrada, Ezequiel 184
Marx, Karl 175
Masson de Morvilliers, Nicolas 78, 103
Matto de Turner, Clorinda 37
Meier, Heinrich 95
Mejía Sánchez, Ernesto 239
Mendelssohn, Moses 110
Menéndez Pidal, Ramón 219, 232
Méndez Plancarte, Gabriel 241
Ménil, René 335-337
Meter, Helmut 169, 326
Meyer-Minnemann, Klaus 273
Michelet, Jules 13, 215, 267
Mier, fray Servando Teresa de 32, 107
Miranda, José 118
Mistral, Gabriela 234
Mitchell, W. J. T. 137
Mnouchkine, Ariane 255
Montaigne, Michel de 65, 183, 243, 245
Montesquieu, Charles-Louis de Secondat, barón de 94, 95
Montandon, Alain 127
Moraña, Mabel 219
Moro, Tomás 248

Narváez, Pánfilo de 74, 75
Naumann, Bernd 148
Nelken, Halina 130, 133, 137-139
Nerlich, Michael 127, 325
Neruda, Pablo 234
Neuber, Wolfgang 34, 38, 39
Neumeister, Sebastian 29
Nicolai, Friedrich 55
Nietzsche, Friedrich 201, 202, 219, 240
Nogueira, Julián 219
Núñez Cabeza de Vaca, Álvar 74-77, 82, 86, 87

Ojeda, Alonso de 72
O'Neill, Eugene 235
Onís, Federico de 232
Ortiz, Fernando 159, 360

Pabst, Walter 254
Pagni, Andrea 32, 97
Patout, Paulette 232, 233, 239, 242, 243, 248
Pauw, Cornelius de 107, 111
Pavel, Thomas 177
Paz, Octavio 241
Peixoto, Nelson Brissac 312
Pelletan, Pierre Clément Eugène 212
Peree, Georges 278
Pérez Petit, Víctor 212
Petrarca, Francesco 38, 152
Pfeiffer, Ida 56
Phelan, John Leddy 80
Picasso, Pablo 257
Pictet, Marc-Auguste 143, 144
Pigafetta, Antonio 398
Piquet, Juan Francisco 209, 210
Pimentel, Juan 28
Piñera, Virgilio 235
Pinzón, Martín Alonso 70, 71
Piriou, Jean-Pierre 344
Plank, Frans 148
Platón 183, 212
Polibio 97, 98, 101, 115, 130, 131
Poullet, Hector 336, 337, 345
Pratt, Mary Louise 39

Prévost, Antoine-François 100-103, 105, 107, 109, 115
Pries, Christine 280
Proust, Marcel 174, 175, 190, 291, 308, 316

Rafael 69, 70
Rama, Ángel 206
Ramusio, Giovanni Battista 99
Rauch, Christian 139
Raynal, Guillaume-Thomas 19, 20, 44, 78, 79, 95, 98, 99, 101-112, 114, 116-127, 130, 132-140, 148, 183, 184, 193, 195, 201, 214, 215
Real de Azúa, Carlos 206, 208, 209, 213, 216, 218, 219, 223
Reichardt, Rolf 106
Reimann, Hans 316
Repilado, Ricardo 241
Reyes, Alfonso 20, 71, 72, 184, 231-255, 264, 276, 295, 335, 398
Reyes, Alfonso (padre del escritor) 232
Ribeiro, Darcy 334
Richardson, Samuel 325
Rincón, Carlos 252, 277
Ritter, Joachim 152
Robb, James W. 244
Robbe-Grillet, Alain 268, 278
Robertson, Thomas William 107
Rojas Mix, Miguel 80
Rochefort, Charles de 367
Rodó, José Enrique 20, 39, 81, 199-223, 225-227, 230, 231, 233, 234, 240, 342
Rodríguez Monegal, Emir 76, 180, 188, 194, 199, 202, 210, 211, 217-219, 225
Roloff, Volker 174
Rosello, Mireille 338, 350
Rosenberg, Pierre 322
Rousseau, Jean-Jacques 16, 28, 38, 46, 93-96, 99-101, 117, 123, 134, 144-146, 148, 149, 175, 382
Rowlandson, Thomas 322
Rühmann, Heinz 316
Rugendas, Johann Moritz 132
Rutherford, Jonathan 333

Said, Edward W. 366
Saint-John Perse 352
Saint-Jullien, barón de 322, 324
Sánchez, Yvette 55, 214, 349
Sand, George 172, 189, 194
Sarlo, Beatriz 191
Sarmiento, Domingo Faustino 39, 52, 61, 231
Sartre, Jean-Paul 247, 269
Sauvy, Alfred 189
Schäfer, Paul Kanut 28
Scharlau, Birgit 265
Schiller, Friedrich 161
Schlegel, Friedrich 377
Schlieben-Lange, Brigitte 106
Schmidt, Aurel 17, 385-387, 394
Schmitt, E. 106
Schmitt, Hanno 59
Schmitter, Peter 148
Schönberger, Axel 20, 297, 386
Schopenhauer, Arthur 185, 219
Schrader, Julius 141, 142
Schröder, H. 130
Schulz-Buschhaus, Ulrich 169, 325, 326
Schwarz, Roberto 230
Schwarz-Bart, Simone 354, 368, 373
Scott, Walter 32
Seeberger, Max 134
Sefehovich, Sara 235, 239
Shakespeare, William 183, 203
Shelton, Marie-Denise 358, 379
Simon, Rainer 28
Smith, Richard Gordon 49-50
Sollers, Philippe 269, 278
Solórzano, Carlos 235
Spiller, Roland 325
Spoerl, Heinrich 316
Staden, Hans 391
Stadler, Arnold 20, 90, 387-389, 391, 392, 394, 395, 398, 400-402
Stalin, Iósif 396
Starobinski, Jean 93, 361, 382
Steffen, Therese 230
Stein, Peter 255
Steiner, Gerhard 25, 148, 291
Stendhal (Henri Beyle) 88, 173, 175, 183
Sterne, Laurence 124, 125
Steuben, Karl von 137
Stierle, Karlheinz 172
Stifter, Adalbert 398
Strack, Thomas 161
Strohmaier, Gotthard 400

Strugnell, Anthony 19, 119
Suiffet, Norma 212, 215, 217, 218, 220

Taylor, James Bayard 138, 139
Telchid, Sylviane 336, 337, 345
Teresa de Jesús 58
Tietz, Manfred 98, 102, 106, 118, 125
Timodent, Déodat 353, 359
Tocqueville, Alexis de 29-31, 79, 87, 88, 394
Todorov, Tzvetan 25, 71, 187
Toumson, Roger 335, 357, 369
Tristan, Flora 20, 30, 31, 56-59, 79, 393, 394
Trotski, Leo 300

Unamuno, Miguel de 81, 174, 197-203, 206-207, 209, 216, 222, 226, 235, 238, 290

Vaihinger, Hans 185
Valbert, Gérard 297
Valdés, Zoé 57
Valéry, Paul 232, 242
Valle-Inclán, Ramón María del 242
Vallejo, César 71, 254
Vargas Llosa, Mario 254
Varnhagen von Ense, Karl August 27, 116, 145, 161, 163, 183
Vasconcelos, José 235, 237, 248, 334, 369, 401
Velázquez, Diego 73, 74
Ventura, Roberto 117
Virgilio 207, 235, 374
Vermeer, Jan 140, 141
Vespucio, Américo 72
Vian, Boris 285, 286
Vicuña Mackenna, Benjamín 52
Vien, Joseph Marie 167, 168, 173, 175
Villoro, Juan 286
Voltaire (François-Marie Arouet) 100, 117, 185

Wagner, Peter 19, 120, 122, 125, 322, 324
Walter, Monika 221
Warning, Rainer 172, 176, 185, 341
Weber, Falk Peter 401
Wehle, Winfried 172, 183, 233, 260, 265, 266
Weiß, Helmut 316
Weitsch, Friedrich Georg 130-133, 141, 142
Wentzlaff-Eggebert, Harald 37, 229, 233, 252-254, 264, 265, 276, 388
Williams, Eric 337, 338
Winock, Michel 203
Wolfzettel, Friedrich 50, 55-56
Wolpe, Hans 98, 102
Wuthenow, Ralph-Rainer 40, 44, 55, 65

Xirau, Ramón 239

Zea, Leopoldo 236
Zima, Peter V. 189, 284, 303